

Romanian Journal of Literary Studies

Issue no. 4/2014

ISSN: 2248-3004
International Romanian Humanities Journal
published by the Arhipelag XXI Press,
Târgu-Mureș

The Journal of Romanian Literary Studies **is an international online journal published by the** *ALPHA Institute for Multicultural Studies* **in partnership with Arhipelag XXI Press. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.**

SCIENTIFIC BOARD:

Prof. Virgil NEMOIANU, PhD
Prof. Nicolae BALOTĂ, PhD
Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD
Prof. Eugen SIMION, PhD
Prof. George BANU, PhD
Prof. Alexandru NICULESCU, PhD

EDITORIAL BOARD:

Editorial Manager:
Prof. Iulian BOLDEA, PhD

Executive Editor:
Prof. Al. CISTELECAN, PhD

Editors:
Prof. Cornel MORARU, PhD
Prof. Andrei BODIU, PhD
Prof. Mircea A. DIACONU, PhD
Assoc. Prof. Dorin STEFANESCU, PhD
Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD
Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD

The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.

Desktop publishing: D.-M. Buda

Published by
Arhipelag XXI Press, Târgu-Mureş, România, 2014
Moldovei Street, 8, Târgu-Mureş, 540519, România
Tel: +40-744-511546
Editor: Iulian Boldea
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda
Email: editura.arhipelag21@gmail.com
http://www.asociatiaalpha.comxa.com

ISSN: 2248-3004

The issues of "Journal of Romanian Literary Studies" are included in the following International Databases : ***CEEOL, Global Impact Factor and Google Scholar*.**

Indexation in currently in progress in the following International Databases:
KNOWLEDGE BASE / DOAJ / EBSCO HOST / SCOPUS / THOMSON-REUTERS WEB OF

TABLE OF CONTENTS:

AL. CISTELECAN
LOST GIRLS: THE OPRESSED FROM COŞTILĂ (ADA UMBRĂ) 12

IULIAN BOLDEA
EMIL BRUMARU OR THE UNIVERSE OF INTIMACY 15

GHEORGHE GLODEANU
ADRIAN MANIU AND THE CHALLENGES OF THE FANTASTIC 21

DORIN ŞTEFĂNESCU
ABOUT INTUITION AND IMAGE IN HANS-GEORG GADAMER'S HERMENEUTICS 26

NICOLETA SĂLCUDEANU
POLITICAL EXILE AND LITERARY EXILE 32

LUMINIŢA CHIOREAN
DISCURSIVE STRATEGIES IN AUREL PANTEA'S POETRY 41

ENIKO ALBERT-LORINCZ; CSANAD ALBERT-LORINCZ
THE PRACTICE OF THE INTEGRATED PREVENTION 50

CSANAD ALBERT LORINCZ
GENERAL VIEW OF THE CURRENT STATUS OF KNOWLEDGE AND ACCOMPLISHMENT REGARDING THE RIGHTS OF CHILD PATIENTS 56

ANA-VALERIA GORCEA (STOICA)
CHARACTER`S AVATARS IN MIRCEA NEDELCIU`S NOVEL *ZODIA SCAFANDRULUI* 66

BIANCA CRUCIU
ANA BLANDIANA: THE POETRY OF SPIRITUAL DEPTHS 72

ANA-MARIA PUŞCAŞU
POETRY AND REBELLION. A BEATNIK APPROACH FROM PETRU ILIEŞU TO MARIUS IANUŞ 76

ANCA NEMEŞ
RELATIVISM AND RELATIVITY. FROM EINSTEIN TO WHORF AND BACK 83

ELENA MIHAELA ANDREI
POUR UNE THÉORIE DE L'EXCENTRICITÉ 88

IOANA ŞTEFAN
FACTS REGARDING GERMAN LITERATURE IN THE INTER-WAR PERIOD – A. C. CUZA 100

ELENA LAZĂR (BURLACU)
POETRY AND AUTOBIOGRAPHY 107

OANA ALEXANDRA ALEXA
THE OTHER END OF THE SPECTRUM. SOCIAL AND MORAL CONFLICTS IN EDITH WHARTON'S *ETHAN FROME* 114

ELENA RODICA OPRAN
THE PRESS TITLE AS MICRO-NARRATION 121

EUGENIA ZGREABĂN
DIMITRIE CANTEMIR – THE ECHO OF HIS LATIN WORKS AND ENCYCLOPAEDIC PERSONALITY OVER TIME 128

NAGY IMOLA KATALIN
MIHAIL SADOVEANU AND KÓS KÁROLY. LITERARY INTERFERENCES 135

MIRUNA MĂDĂLINA TRANDAFIR
THE PUBLIC IMAGE OF THE ROMANIAN-SOVIET LEGAL FRAMEWORK OR ABOUT „THE TREATY OF COLLABORATION, GOOD NEIGHBORHOOD AND FRIENDSHIP ODYSSEY" 148

CORINA BOZEDEAN
POUR UNE APPROCHE LITTERAIRE DE L'IMAGINAIRE DU MINERAL 154

DUMITRU-MIRCEA BUDA
ILIE CONSTANTIN OR ABOUT THE TEMPTATION OF CREATIVE EXEGESIS 160

NICOLAE MELINESCU
FREEDOMS AND CONSTRAINTS IN THE REPORTS FROM THE MARINE ANTI-PIRACY OPERATIONS THEATRE "ATALANTA" 165

ADRIANA TEODORESCU
WISHING FOR CHILDREN. A POSTMODERNIST LITERARY PERSPECTIVE UPON SYMBOLIC IMMORTALITY THROUGH CHILDREN 174

GEORGE MOTROC
TWO "MIRRORS" OF THE ROMANIAN NOVEL: SADOVEANU AND PREDA 184

RADU ROMÎNAȘU
CULTURE, LITERATURE AND ELITES AT THE WESTERN BORDER OF THE REUNITED ROMANIA. THE "CELE TREI CRIȘURI" JOURNAL FROM ORADEA (1920-1940) 189

ANAMARIA ȘTEFAN (PAPUC)
PLAYFUL AND FORMATIVE VALENCES IN ION HOREA'S POETRY 199

SIMONA FORTIN
THE SCHOOL-ADOLESCENT-READING TRINOMIAL 204

SIMONA-ANDREEA ȘOVA
POLEMICS. THEORETICAL DELIMITATIONS AND TEXTUAL DISCOURSE PRACTICES 212

LILIANA DIACONU
HAGIOGRAPHIC LEGENDS 219

OANA STRUGARU
LITERARY CRITICISM AND GLOBALIZATION: MIRCEA MARTIN AND THE NEED FOR SYNCHRONIZATION 226

MAROSFŐI ENIKŐ
AUGUSTIN BUZURA – RELATED TO HUNGARIAN WRITERS 233

PETRONELA-GABRIELA TEBREAN
BIOGRAPHISM – RECEPTION AND INTERPRETATION 240

ROXANA ELENA DONCU
BRIDGING THE SCIENCE-HUMANITIES DIVIDE: W.G.SEBALD'S *THE RINGS OF SATURN* 247

ELENA TÎRZIMAN
THE NATIONAL LIBRARY OF ROMANIA – THE NEW HEADQUARTERS – NEW CHALLENGES AND PERSPECTIVES 256

ANCA-MARIANA PEGULESCU
CAN SEMANTIC ROLES IMPACT ON SYNTACTIC RELATIONS? 263

ADRIANA CÎTEIA
FUNDAMENTAL CONCEPTS OF BYZANTINE PERATOLOGY 270

STANCA-IOANA BUCUR
THE AVATARS OF LITERARY DIARY IN MIRCEA HORIA SIMIONESCU'S PROSE 278

MARIA TERTECI
CHILDHOOD IN THE SHADOW OF THE WALLS 284

COSMINA CRISTESCU
THE ROLE OF THE ROMANIAN LANGUAGE TEACHER IN THE CONVEYANCE OF COMMUNIST IDEOLOGY (1948-1989) 290

ALINA BĂRBUȚĂ NEGRU
SYMBOLS AS INDICATORS OF THE SACRED AND PROFANE 298

DANIELA MOLDOVEANU
THE AUTONOMY OF METAPHOR: COGNITION AND METHOD IN LUCIAN BLAGA'S PHILOSOPHICAL DISCOURSE 306

DIANA GRADU
CODES ALIMENTAIRES EUROPEENS AU MOYEN AGE, ARCHETYPES ET ARGUMENTS DU POUVOIR 312

DORINA MARIA PAŞCA
CRITICAL THINKING IN UNIVERSITY DIDACTICS.....321

IULIANA MIU
MIRCEA NEDELCIU AND GHEORGHE CRĂCIUN. THE PREFACE, THE SECURITATE AND CAPITALISM.....326

MARINELA IONELA OPREA
THE IMAGINARY CHILDHOOD UNIVERSE.....331

LUCIAN-VASILE SZABO
POE'S RECEPTION IN ROMANIA. A FEW CONSIDERATIONS.....337

FLORINA-MARIA BĂCILĂ
THE LEXICAL FAMILY OF THE NOUN "FARMEC" IN TRAIAN DORZ'S POETRY.....343

MARIA VÂTCĂ
THE VIRGIN MARY – BIBLICAL CHARACTER IN THE CEREMONIAL TEXTS SPECIFIC TO CHRISTMAS CARROLS FROM "ALMĂJULUI" VALLEY, CARAŞ-SERVERIN COUNTY.....351

ALINA BĂRBUŢĂ NEGRU
THE PHENOMENOLOGY OF MELANCHOLIA.....359

GABRIELA NECŞULESCU PANU
FEMININE IMAGES DURING THE COMMUNIST EPOCH.....364

MARIUS ÎNSURĂŢELU
GELLU NAUM AND THE ROMANIAN SURREALISM: CONCEPTUAL DELIMITATIONS.....373

MIHAELA-ADELINA CHISĂR-VIZIRU
GEORGE BĂLĂIŢĂ. THE PARABLE OF A PALLADIAN OF REALITY.....380

ŞTEFANIA MARIA CUSTURA
IDENTITY AND ALTERITY IN A SEVENTEENTH CENTURY DIARY.....385

ADELA MARINCU
INTERCULTURALITY, MULTICULTURALITY AND ACTUALITY IN THE TIMIŞ COUNTY.....392

IGOR URSENCO
BLAGA'S INTERTEXT IN SOVIET BESSARABIA.....397

VALERIA CIOATĂ
ATTEMPT TO SUBLIMATE ORTHODOXISM.....408

IOAN GHEORGHIŞOR
EUGEN JEBELEANU – A POET OF CIVIC SARCASM.....418

ADRIAN PETRE POPESCU
DIMITRIE CANTEMIR „IN THE SEARCH OF THE STILL HIDDEN TRUE PROTOTYPE” 422

CARMEN-ELENA FLOREA
THE GAME OF CHILDHOOD FOR ION CREANGĂ AND MARK TWAIN 429

SORIN VALER RUSSU
THE CASE OF *UNIREA* NEWSPAPER IN UNPUBLISHED DOCUMENTS.....439

OLGA GRADINARU
DEATH REPRESENTATION IN THE SOVIET NOVEL OF WORLD WAR 2 451

ANDREEA OANA OPREA
RADU G. ȚEPOSU AND THE CRITI-FICTION.....462

LUIZA MARINESCU
VERA MOLEA: THE ART OF LIVING IN/ THROUGH/ FOR THEATER 468

DIANA PRESADĂ
LUCIAN BLAGA AND THE CHRONICLE OF STALINIST ROMANIA 472

LARISA STÎLPEANU
MIRCEA NEDELCIU. BETWEEN SURFACE AND DEEPNESS.....479

LAVINIA HULEA
PRE-RAPHAELITE ART AND THE EXPLORATION OF GENDER AND SEXUALITY 486

IONEL VALENTIN DEDU
ROMANIAN PAREMIOLOGY, THESAURUS FOR MULTIDISCIPLINARY SCIENTIFIC RESEARCH.....491

SIMONA NICOLETA STAICU
PARADYGMATIC RELATIONS IN MEDICAL TERMINOLOGY: HOMONYMY, PARONYMY, MERONYMY 500

NICOLETA DOINA POP (POCA)
VATRA LITERARY MAGAZINE - CHRONOLOGICAL HIGHLIGHTS (1894 - 1896) 506

SIMONA BADER
LANDMARKS IN THE POETICS OF ACTING. THE RELATIONSHIP AUTHOR – ACTOR IN THE PROCESS OF SCENIC CREATION.....511

DORINA NELA TRIFU
RODICA OJOG-BRAȘOVEANU – PARTICULARITÉS DU ROMAN POLICIER 518

SZABÓ ZSOLT
BIOGRAPHICAL REFLECTIONS IN AUREL GURGHIANU`S WORKS 524

ERIKA MÁRIA TÓDOR
THE HIDDEN CURRICULUM OF SCHOOLSCAPES: OVERVIEW OF THE BILINGUAL SCHOOL CONTEXT 529

RADU PAVEL GHEO
ANDREI CODRESCU'S IDENTITY MASKS: PSEUDONYMS AND HETERONYMS 539

MIRCEA ARDELEANU
HENRI MICHAUX, L'ETRANGETE DANS LA LANGUE 547

CRISTINA SCARLAT
MIRCEA ELIADE, SHORT STATISTICS REGARDING THE THEATRE 557

CLAUDIA CREȚU (VAȘLOBAN)
NICOLAE STEINHARDT ABOUT OTHER CONFESSIONS 563

SIMONA JEANINA CACUCI
PERSPECTIVES UPON FEMINITY IN THE WORKS OF RADU TUDORAN 568

IOANA PAULA PETRUȚIU
THE INNER UNREST IN RADU ȚUCULESCU'S *PIVNIȚA* 578

SERENELA GHIȚEANU
IMITATIO MORTIS – UN EXERCICE DE STYLE DANS POING MORT DE NINA BOURAOUI 581

ELENA MONICA BACIU
TRISTAN TZARA'S PRIMITIVISM 586

ANTONINA SILVIA FRANDEȘ ANDONE
THE PROBLEM OF ALCOHOLISM IN THE INTER-WAR RELIGIOUS CALENDARS 591

RUXANDRA PETROVICI
TERMINOLOGIE ET INTERFERENCES CULTURELLES DU BANKING ISLAMIQUE 599

DIANA MARIA DAN
CRITICAL RECEPTION – MIRCEA IVĂNESCU'S "POEME NOUĂ" (1983) 604

LUCIAN-NICU RĂDĂȘAN
THE DYNAMICS OF IDENTITY BETWEEN DIFFERENT FORMS OF REALITY 610

ROXANA PATRAȘ
THE SUBLIME OF LIFE OUTSIDE PARLIAMENT: OCCASIONAL SPEECHES IN ROMANIA AT THE END OF THE 19TH CENTURY 614

ANDREEA SÂNCELEAN
THE INITIATION: DISTORTED IMAGINARY. ION BARBU – *DUPĂ MELCI* VS. LEWIS CARROLL – *ALICE IN WONDERLAND* 627

ALIN CRISTIAN SCRIDON
A FORGOTTEN PORTRAIT OF THE ECCLESIASTICAL HISTORIOGRAPHY. FILARET MUSTA – A BIBLICAL SYNAPSE IN THE EUROPEAN THEOLOGICAL SPACE 637

RUXANDRA LUCIA ŞOPTEREAN (STRETE)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş
I.D. SÂRBU'S BIOGRAPHY UNDER THE SIGN OF THE NATIONAL COUNCIL FOR THE STUDY OF SECURITATE ARCHIVES (CNSAS) 642

STELUȚA COCULESCU
UNE MISE EN SCÈNE RHÉTORIQUE DU DISCOURS DE LA SCIENCE.....650

ALINA MARIETA RUCĂREANU (MONAHIA ALEXANDRA)
VASILE VOICULESCU, EXISTENCE AND POETIC ESSENCE UNDER THE SIGN OF THE SYMBIOSIS BETWEEN NATION AND FAITH.....658

RAMONA-IONELA TĂNASE
LUMINA CE SE STINGE – THE "LABORATORY" FOR THE MYTHICAL NOVEL IN MIRCEA ELIADE'S WORKS.....665

PUSKÁS-BAJKÓ ALBINA
„THE MOST BEAUTIFUL UGLY PEOPLE"- THE IMAGE OF THE GIPSY IN TRANSYLVANIA'S MENTALITY.....671

SUSANA MONICA TAPODI
GEOCULTURAL ASPECTS IN CONTEMPORARY NOVELS.....682

DUMITRIȚA FLORINA TODORAN (POP)
INTEGRATORY VISION AND LEARNED SPIRIT: SEPTIMIU BUCUR.....687

ȘTEFAN VLĂDUȚESCU
FLORI DE MUCIGAI / MILDEW FLOWERS – THE MOST NON-EMINESCIAN VOLUME OF POETRY IN ROMANIAN LITERATURE.....693

IOANA MIHAELA VULTUR
FEELINGS AND WORDS IN FLORIN IARU'S POETRY.....700

LIDIA GHIULAI
OCTAVIAN PALER IMPRISONED BETWEEN LIFE AND MYTHS.....704

VERONICA ZAHARAGIU
DIMITRIE STELARU AND THE ECSTASY OF THE DISCOURSE OF HEIGHT 709

NICOLETA POPA BLANARIU
I.L. CARAGIALE, «LE PLUS GRAND DES AUTEURS DRAMATIQUES INCONNUS». LA NEF DES FOUS ET LE MONDE À L'ENVERS.....715

LIST OF AUTHORS.....723

AL. CISTELECAN

"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

LOST GIRLS: THE OPRESSED FROM COȘTILĂ (ADA UMBRĂ)

Abstract: The author explores the poetic texts written by virtually unknown Romanian author Ada Umbră, revealing both her tragic destiny and creative biography, while at the same time discussing some of her major themes and technical elements.

Keywords: Ada Umbră, Romanian Women Poets, Symbolism, Feminity.

Mare (da' mare de tot) durere de amoare clamează și sărmana Ada Umbră, răpusă simbolist (deși poeziile n-au nimic a face cu simbolismul) de ftizia corespunzătoare, la abia 44 de ani (s-a născut în 1885, la Turnu Severin, și a murit în 1928, la Ianca, jud. Brăila, unde era institutoare).[1] O chema la naștere Popescu și a rămas, biata de ea, orfană de mică; a reușit însă să urmeze cursurile Școlii Normale "Elena Doamna" din București (le termină în 1903) și să devină învățătoare (la Ianca, dar și-n alte sate brăilene – Grojdibodu, Băbiciu -, după cum zice Nicu; școala din Ianca îi poartă azi, cu pietate și cinste, numele). Se mărită cu un coleg de cancelarie - Florea Ionescu (care și el va muri de ftizie, la doi ani după Ada, lăsînd în urmă, după cum zice Nicu, două fete), așa că Ada Umbră e, de fapt, numele de artă al Eugeniei Fl. Ionescu (mai semnează și Ada din Coștilă). Lucia Toader Gruzsniczki dă o listă de reviste – destul de mare – la care a colaborat; mai apare, în plus, și prin *Cosînzeana* din 1914. Din fotografia pe care i-am văzut-o pare destul de urîțică și cam colțuroasă, așa că o premisă necesară (dar nu și suficientă, firește) pentru drama de amor putea exista. Cu sau fără ea, Ada le suferă dramatic eminent.

Practic, ea începe chiar cu de jale și de doliu amoros. E deja părăsită în chiar primele (ce zic primele, în chiar prima!) poezii și nu-și revine din traumă decît, strict incidental (dar atunci cu defulare vijelioasă), pe la jumătatea cărții; dar numai pentru a o lua de la capăt cu aceeași litanie de abandonată iremediabil. De scris, scrie după tipic sămănătorist (degeaba a colaborat și la *Sburătorul* după război), cu peisaje de alean (care-i poate fi luat și de notă simbolistă, dacă n-ar fi toate sămănătoristele bolnave de aleanuri și tînjeli) anume potrivite ca decor idilic de contrast la drama proprie. Natura exultă, fata suferă, cam asta e rețeta sămănătoristă de amor. Așa și la Ada: toată lumea merge să se drăgălească sub plopii de la răscruce și-n mijlocul unui peisaj mirific, după standard ("Pe sub poala cenușie/ A doi plopi ce nu mai tac,/ Drum din sat și drum din vie/ Se-ntîlnesc și cruce fac.// La o parte-i grîul verde,/ Presărat cu flori de mac,/ Legănat de vînt se pierde/ Cîntecul de pitpalac" etc.), numai ea, amărîta, se duce singură: "Iar de cîntă pitpalacul,/ La răscruci cu doru-mi greu,/ Cînd se scutură-n grîu macul,/ Singură mă duc mereu" (*La răscruci*). Visări însă își face frumoase (se

[1] Datele biografice, după *Dicționarul general al literaturii române,* Ț-Z, Editura Univers Enciclopedic, București, 2009 (articolul aparține Luciei Toader Gruzsniczki), dar și după *Precuvîntarea* lui Vintilă Nicu la vol.: Ada Umbră, *Versuri,* Ediție alcătuită de Vintilă Nicu, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2008. Ediția – din care vom cita – include toate poemele apărute în vol. *Sub plopi* (Editura "Ramuri", Craiova, 1921), la care se adaugă alte poezii identificate prin reviste (din care unele par simple variante), cu un total de "109", puse însă în ordinea apariției lor prin reviste (fără a mai respecta ordinea volumului antum). Vintilă Nicu anunță aici și apariția unui "volum I" al ediției (*Versuri*-le ar fi al II-lea), cu "multe alte informații" despre Ada, dar acest volum n-a apărut încă. Să sperăm că totuși…

vede că-s din amintiri, deci creditabile), propunînd idilă hieratică în aceleași peisaje aproape narcotice, cu natură de alint (e, fără îndoială, un transfer de tandrețe în această scriitură diafană de peisaje): ”E iarăși vară, iarăși cald,/ Și sara-s blînzi zefirii,/ Și-i iarăși lacul de smarald,/ Și-n floare trandafirii.//…// Vom însera pe cărărui,/ Vom sta pe iarbă verde,/ Și, ca și-n vremea de demult,/ În noapte ne vom pierde” etc. (*E iarăși vară*). Lovinescu, care-i face onoarea cîtorva rînduri în *istorie* (ceea ce se cuvine remarcat ca mare galanterie, căci, după D. Micu bunăoară, Ada e doar una din ”semnăturile inexpresive” dintr-o mare grămadă),[2] zice că are o „sensibilitate feminină, delicată, vaporoasă, uşor elegiacă, impresionabilă la toate variaţiile naturii.”[3] Asta-i numaidecît, doar că – aș zice – de elegiacă nu-i deloc ”uşor elegiacă”, ci chiar drastic elegiacă. Nu văd cum s-ar putea ceva mai adînc și mai definitiv elegiac decît asemenea invocație funebră cum e această *Mi-e dor* a Adei: ”Mi-e dor de strîmta groapă a liniștei de veci,/ Mi-e dor de nepăsarea dintre pereții reci,/ Și-aș vrea să dorm departe, în colț împădurit./ Ascunsă sub frunzișul de vremuri grămădit.// Din putrezirea-mi crudă în fundul negrei gropi,/ Ar răsări la capu-mi, doinind în sară, plopi/ Și-ar crește mari, năprasnici, așa cum dorul meu/ Năprasnic fost-a-n lume, nespus, nespus de greu” etc. (E, probabil, o intenționată ”pastișă” la *Mai am un singur dor*; Ada face destule d-astea, mai ales după Coșbuc, pe a cărui versificație joacă, deși Lovinescu crede că joacă după folclor; așa ceva însă n-am prea văzut). La partea asta de suferință și de elegie mai multă dreptate are Verax din *Transilvania,*[4] carele zice că la Ada ”tonul dominant e melancolia” și ”o tristeță neobișnuită” din dragoste, de unde apoi ”urmarea: sbucium, clocot, pustiu, nenoroc”. Întocmai așa. O fi avînd Ada și ”versuri sfioase, de confesiune și descriptiv-naturiste”, cum zice Ciopraga,[5] dar cînd suferă o face fără cruțare. Nici de sine, nici de retorică lăcrimoasă și funebrală: ”De cînd plecat-ai veacuri sunt,/ Pierdută mi-i visarea,/ Vieața-mi calcă spre mormînt/ Și al nimicirii aspru vînt/ Îi spulberă cărarea” (*Te-ai dus*). Astea nu-s chiar ”miniaturi sufletești brodate pe rețeaua unei fantezii metrice variate” (cu rețeaua, însă, așa e), cum zice Lucia.[6] Astea-s strigăte în regulă, vaiete eclatante, căci Ada merge direct ”către un mormînt de jale” (*Apus*). E drept că nici n-are încotro altundeva să meargă, întrucît luminozitatea vieții abia de i-a strălucit o clipă: ”Și-afară-i iarnă grea/ Și vîntul se muncește între pămînt și stele;/ Iar plînsu-i are ceva din visurile mele,/ Ce n-au trăit aievea nici cît un fulg de nea” (*Seară de iarnă*). Ca toate suferitoarele din vremea ei (și de dinainte), Ada se controlează însă în situații delicate și pleacă îndurerată, dar cu demnitate: ”Mă duc, privește, surîzînd,/ Fără cuvînt de rugăciune,/ Făr' de cuvînt care ți-ar spune/ C-ascunde lacrimi al meu gînd” etc. (*Mă duc*). Estetica acestei stăpîniri de sine dă bine, dar în sufletul bietei fete e furtună de pathos și totul pregătit de sacrificiu, fie de un fel, fie de altul: ”Și-aș da ca să te pot uita/ Mulți ani din viața mea pribeagă;/ dar aș plăti cu viața-ntreagă/ O rază din privirea ta” (*Un gînd*). (Nu știu ce-ar fi vrut unii mai mult). Ar fi însă jertfe în zadar, căci Ada nu s-a potrivit nicidecum cu iubirea; au avut frecvențe total diferite, degeaba invocații peste invocații: ”Și n-ai fost atuncea/ Cînd eu te-am cerut:/ Azi inima-mi moartă-i/ Și veacu-mi trecut;// Și viața-mi ajunsă/ La capăt de drum:/ Povară mi-e gîndul/ Și inima scrum” etc. (*Iubire, iubire*). Asemenea consecvență în suferință e, implicit măcar, semn de devoțiune amoroasă; dar Ada dă și pe față semne de devoțiune, punînd religiozitate aprinsă în declarații și declamînd cu sufletul deschis: ”Tu nu cunoști duiosul, stingherul vis în care/ Și Rugii și-Nchinării ești singur Dumnezeu…/ De unde s-afli-adînca, tăcuta-nfiorare/ Ce-și viecuiește traiul ascunsă-n gîndul meu?// Și gîndu-mi visătorul e pururea cu tine./ Credința lui: Iubirea;

[2] Dumitru Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori,* Editura Minerva, București, 1970, p. 182.
[3] E. Lovinescu, *Scrieri*, IV, *Istoria literaturii române contemporane,* Ediție de Eugen Simion, Editura Minerva, București, 1973, p. 521.
[4] *Transilvania,* nr. 10/1922.
[5] Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918,* Editura Junimea, Iași, 1970, p. 290.
[6] Lucia Toader Gruzsniczki, *op. cit.*

Icoană: glasul blînd/ Ce l-a robit c-un cîntec şi-n vraja lui îl ţine" etc. (*Scrisoare*). Cu tot chinul, tot iubirea rămîne religia supremă şi pentru Ada (de nu cumva tocmai din pricina asta): "Să nu fugi de calda-i pornire,/ Să nu fugi de-al inimii drum;/ Că tot ce nu-nseamnă iubire/ E vînt, şi cenuşă, şi scrum" etc. (*Să nu fugi…*). Se vede însă că s-o fi schimbat ceva pe drum, căci brusc Ada începe să juiseze şi să jubileze în freamăte şi dă abrupt în beatitudini: "În noaptea cînd te voi cuprinde/ La piept strîngîndu-te tăcută/ Pe-un colţ de cer, necunoscută,/ O nouă stea se va aprinde.// În noaptea cînd te voi cuprinde.// În noaptea cînd voi fi a ta/ Va răsări o nouă floare/ Şi vraja ei tulburătoare/ Pămîntul va îmbălsăma.// În noaptea cînd voi fi a ta" (*Dor nestins*). Ei, aşa da! Iar de-acuma să te ţii dezlănţuire şi revărsare de patimă, ca răzbunare rezolută pe atîtea frustrări: "O, tulburarea ce-o vezi în ele/ E valul care – dezlănţuit/ Din adîncimea inimii mele - / Se urcă-n ochii ce i-ai privit.// Ca o undire, ca o năvală" etc. (*Cîntec vechiu*). Pînă la urmă, după cum se vede, Ada a găsit calea.

Numai că dacă poeziile-s puse cît de cît cronologic (şi Nicu zice că aşa le-a pus), se pare că a pierdut-o din nou şi repede, căci redactează numaidecît o elegie "grea", un fel de acoladă definitiv dramatică şi patetică (de care Lovinescu[7] zice că-i luată după Dimitrie Anghel): "Eu port un lanţ în suflet… Verigă cu verigă/ L-au făurit acolo credinţele de ieri./ În zornăirea-i surdă nici nu mai ştiu ce strigă/ Din tot amarul zilnic înnăbuşitei vreri" etc. (*Eu port un lanţ în suflet…)*; totuşi, această caligrafie cumplită nu pare simplă concluzie de amor, ci reflecţie de viaţă, meditaţie pe propria biografie; ce-i drept, tare amară. Dar vine îndată şi un nou roi de suferinţe din amor, la fel cu primele.

Ca toate Didonele române (şi-s multe!), şi Ada mai găsea alinare la natură, unde face gingăşii în funcţie de calendar (cum zicea Lovinescu) şi de momentul zilei (e scrupuloasă şi la calendar şi la ore). Anotimpurile o inspiră egal (cînd nu le traduce în sentiment sau nu le bruiază cu propriile sentimente, ceea ce de regulă face, căci are sentimentul expansiv şi propune şi ea durerea în contagiune) şi le face desene gracile sau acuarele din delicateţe: "Zefirul adie prin trestii/ Se-ntorc rîndunelele./ Sfioase din colţul ferestii/ Surîd micşunelele.// Răsună de rîset dumbrava./ Şi-s zarzării-n floare;/ Iar plopii se leagănă-n slava/ Seninului soare" etc. (*Martie*). Plopii-s pădure deasă, mai în fiecare poem cîte-un pîlc; arar mai apar şi alte specii, dar niciuna atît de compătimitoare şi empatică precum plopii (cu "sărăcia" de har a cărora Ada se identifică; dar şi cu propulsia lor spre cer). Chiar şi-n plină dramă de amor, printre ofuri şi suspine radicale, dacă – şi cît - stă în natură, Ada se pierde în reverii: "Sub poale de sălcii,/ Cu ochiul deschis,/ Aievea mă fură/ Un limpede vis" etc. (*Sub poale de sălcii…*). Estetica de peisaj e sumară, firească, cu descripţii naive şi candide, dar uneori o încearcă oarece nostalgii mai simboliste (dacă vrea cineva să le ia aşa; altminteri, ele pot fi şi oneste nostalgii sămănătoriste): "Stau sub plopul drept/ Pironită-aşa/ Şi nu ştiu ce-aştept/ Şi nu ştiu ce-aş vrea…" etc. (*Amurg de toamnă*). Face de toate-n peisaje, uneori chiar şi un fel de bacoviene (cum poate): "E vînt şi ploaie…/ Ulmii se frîng./ Plopii se-ndoaie,/ Salcîmii plîng" etc. (*Singurătate*). În general însă, creioane delicate, copilăroase: "…Sus, pe muchi de zid,/ Rîndunelele;/ Jos, floarea-şi deschid/ Viorelele;/ Alături, un plop/ Lin se clatină…" etc. (*Pier sub vînt uşor*). De sensibilă, era fără-ndoială sensibilă, numai că n-avea imaginaţie pentru aşa sensibilitate extrem vibratilă. A scris, însă, biata de ea, cu ce avea.

[7] E. Lovinescu, *op. cit.*

IULIAN BOLDEA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

EMIL BRUMARU OR THE UNIVERSE OF INTIMACY

Abstract: Contemplative poet by definition, Emil Brumaru brings in the Romanian lyricism of today the universe of the "boudoir", of childhood and graceful eros, in a jubilant, carnival-like, refined writing style. Emil Brumaru's poetry was righteously defined from the perspective of a studied naivety, of a candor frame, of a play that takes itself seriously, all that doubled by a refined finesse of the lyrical drawing.

Keywords: poetry, intimacy, eroticism, ceremony, carnival.

Emil Brumaru's volumes of poetry *Versuri* (1970), *Detectivul Arthur* (1970), *Julien Ospitalierul* (1974), *Cântece naive* (1976), *Adio, Robinson Crusoe* (1978), *Dulapul îndrăgostit* (1980), *Ruina unui samovar* (1983) or *Dintr-o scorbură de morcov* (1998) introduce us to a poet of guise of the things, a *bon viveur* who gobbles tastes, surfaces, softness, becoming ecstatic when facing shapes, colors and forms of humble, really small-spanned creatures. The fundamental attitude of the lyrical self is the empathic one, of identification with the world, in a perceptive enthusiasm that reaches to capture the entire edifice of the real, in its discountenanced aspects, but almost exclusively by means of the senses. Emil Brumaru has properly been referred to as a poet of lyrical "de-problematization", a poet who is not inclined towards solemn ideas, towards the great interrogations regarding destine, time, history, etc. but more likely towards the little universe, the world of "kernel and crumb", an apparently minor universe yet to develop, at a closer look, new and special significations. Thus, Ion Pop notices that "In the literary context of the 70's, starting with the volume *Versuri*, Emil Brumaru impressed by his deliberate de-problematization of the lyrical discourse. The dominant regime, that of restless interrogation, of Ideas with capital letter, was replaced by one of candid exclamation when facing a universe that appeared to be outdated and compromised, mostly minor and insignificant. The lyrical energy would be spent continuously throughout the work in a never-ending praise of the «small beings», of the long forgotten and obsolete objects, reintroduced, morally outworn as they were, only in the productive circuit of poetry. Instead of «dusting the old chronicles» (for instance), the poet would clear the old things just to rediscover the initial shine, sometimes would even leave it in thick layers to admire its softness, «loving it deeply»". One may state that Emil Brumaru is a poet who structures his visions under the spectrum of imagistic grace, of suavity and delicacy, in lent, somnolent, lyrical gestures, that are circumcised to a specific poetic frame, of sumptuous interior, one favoring lazy dreaming, contemplative spleen: „În edificii vechi de cărămidă/ Pe canapele moi, ca pe ciuperci/ De aur matlasat, mă lăfăi dulce./ Oh, pe plafoane sunt serafi cu vergi// Ce bat la tălpi bezmetice fecioare/ Şi uneori la sâni. Căci au greşit/ Cu ei, dezvirginându-i, iar pe urmă,/ Duioşi, le umplu rănile cu chit// Şi-nlăcrimaţi le iau din nou la pieptul/ Lor plin de pene şi-n aripi le strâng,/ În timp ce ele cu delicateţe/ Le trag pe frunte nimburile-adânc!".

By means of spleen, the poet recreates the contact to the intimacy of things, reaching immediate reality at a sensorial level, by an unexpected perceptive capacity that imprints the entire universe with a magic of forms, colors, various flavors. The critic Al. Cistelecan speaks about the setting of an ambiance imbued with paneroticism, where the most different things

coexist in a total communion, in harmony with deep resonance in their intimacy. "The objects exult or faint, purple or fade, shiver or paralyze, according to the erotic fluid that runs through them and its resonance. A sensuous heart beats inside of them and they have an adolescent «psychology» and a sensitive love moral. Brumaru's world radiates from a amorous substratum and is led according to gynecocratic principles. Its fire core, the one that informs and conforms it, it is a fondle femininity, an elusive ghost, its entire movement being a mythology of matrimonial sensuousness. The world of the poem is singular, set not upon its physical proprieties, but upon the affective ones. Minerals, vegetals, animals, crave and exult all together, adoration being their state of grace and tenderness their nature. Emotion is the consciousness of this world, amorality its morals – pure morals of senses and instincts, lacking restrictive and ascetic registers." Thus, imagistic abundance does not translate but the material abundance of the world, and lust floats above that universe imposing its allusive logics, its refined and graceful tectonic. The lyrical self lives intensely disconcerted sensations, dominated not by intellect, rationale, but by affect and sensuous fascination. The love poems are impressive by fragile and suave images, by purity of lines and feeling of intimacy, closeness, delicate and profound communion. The poem *În dormitor* is, thus, illustrative, as it presents imponderable gestures, figures stand a certain hieratism, framing the love ritual in tender moves and echoes, hints of the candid feeling of love. „Nici un chip n-a căzut în paloare/ Ca al tău, adormit şi frumos./ Fulgera, luminându-te-arare,/ Câte-un vis sub al tâmplelor os.// Respirai cu atâta sfială/ Încât aerul ud se-nchega/ Lângă nările-adânci în petale./ Respirai, surâzând, catifea.// Fascinat de-al său geamăn, spre-oglindă/ Braţul tău prins în somn se-alungea/ Visător. Oh, să nu se desprindă!"

The eminently baroque, or more likely rococo aspect, as Ion Pop sees it, that fits poems signed by Emil Brumaru does not exclude the ludic instinct of this poet who prefers revelations of closeness, intimacy and empathic communion with creatures and things rather than far-away horizons, or distance. Most of the times, the poems stage a ludic, carnival-like ceremony, by means of which the empiric, grave existence of objects is suspended in favor of play and celebration, of freedom of movement and expression, in candid and exuberant visions, in a "rhetoric of sensual exultance". (Al. Cistelecan)

The dominant affective state of these poems is that of bliss, of harmony with things, of somnolent experience among the humblest of the objects. Julien Ospitalierul, a sort of an alter-ego of the poet, a masque of his essential postures, stands as a representative lyrical character for Emil Brumaru's poems: „Mă numesc Julien Ospitalierul. Am treizeci de ani./ Duc o viaţă destul de retrasă, la ţară, şi iată, v-o jur,/ În patul meu moale nu au dormit decât struguri şi boi diafani/ Şi prieten nu-mi este decât detectivul Arthur.// ...// Vara cultiv levănţică şi-n vreme ce-aştept diligenţa poştală o dată la cinci săptămâni/ S-aducă scrisori, în mână c-o bilă de fildeş gălbuie,/ De sufletuzl meu mirosind a gard proaspăt atârnă-n extatice cuie/ Subţiri lenjerii de fântâni.// Apoi, când e toamnă şi-ascult împăcat cum în lungi dup-amiezi/ Iepuri de angora-mi ronţăie cărţile-n tufe-adânci de mărar/ Şi cum se surpă pe mese miresme-n prăpastia unui pahar,/ Cu toată fiinţa mea-n praf jubilez.// Şi-ngenunchind fericit lângă uşă,/ Furnicile portocalii eu le trec peste prag, în urechi, dintr-o cameră-n alta,/ Iar către amurg mă rog blând şi umil să plutească-n înalta/ Sufragerie a casei, mari găinuşe..."

Contemplative poet by definition, Emil Brumaru brings in the Romanian lyricism of today the universe of the "boudoir", of childhood and graceful eros, in a jubilant, carnival-like, refined writing style. Emil Brumaru's poetry was righteously defined from the perspective of a studied naivety, of a candor frame, of a play that takes itself seriously, all that doubled by a refined finesse of the lyrical drawing. In an afterword to the anthological volume *Dulapul îndrăgostit*, Alex Ştefănescu notes that „Emil Brumaru is modern in his own style. If, unlike the poets of the XXth century, he chooses not to adopt attitudes that express an extreme, hallucinant lucidity – sarcasm, feeling of the absurd, «sickness of words», etc.- this

does not mean that he is not lucid, on his turn. The interjection „oh" from the above mentioned lines truly represents a naive exclamation, evoking something from last century sensitivity, when stronger emotions caused fainting, making salt-phials imperative. Yet, if we linger a little over it a little linger, we feel that something is not entirely right about it. The author recites his «oh» so gracefully, and more than that, so delightfully, that everything becomes parodical. Emil Brumaru is naive knowing that he is naive, wishing to be naive, enjoying to be naive." In other words, we find a prudent naivety, staged by a ambiance-loving poet, who considers the lyrical atmosphere as the primordial element of the poetic setup, the bond that favors the consistency of state of spirit and evoked feeling. Considered by Eugen Simion to belong in the category of fantasy and ironic poet, Emil Brumaru uses, in the volume *Cântece naive*, as well, a so-called minor tematics, with petty objects, common figures, without ethic or ontic greatness.

Making a sort of genealogy to the "naïve songs", N. Manolescu notes that "*Cântece naive* still remain the most graceful ones, as the poet willingly behaves as a child, evoking a domestic universe, a paradise of the «summer kitchens», of pepper, of dill, of parsley, of waybread, of cinnamon, of tomato juice, of celery or lovage, valuable cooking aids, gastronomic refinement." This poem has a tradition in the Romanian literature. Ilarie Voronca also sang the market goods (in *Ulise*), with dusking eggplants and tomatoes as red as the cheeks of Transylvanian women. More of an aristocrat, Ion Pillat prefers the magic and secret universe of the fruit storeroom. And G. Călinescu tasted the vegetable or fruit out of a poetic «gourmandise». Besides the theme of the objects, dealt with in a sort of mannerist style, most of the "*Cântece naive"* have a erotic thematic, presenting the state of jubilation of the lovers, the charming imponderable feeling and tender hallucination that embraces the lyrical self wrapped by love. Dominated by a heavy sensuousness, by an overwhelming magic of senses, the "naïve songs" play their lyrical effects between candor and sensual frenzy. A poem of the crops, of the objects and of the domestic liquors blended with a lyricism of a refined and delicate eros. („Când o să vin prin înserarea clară/ Voi flutura în vânt ştergarul pur/ Cu patru crini purtaţi de o fecioară/ În mână peste-o pajişte de-azur.// Scoate-mi atunci, iubito, din cămară/ Vechi vişinate, brave saramure/ Ce cerul gurii dulce-mi alintară/ Departe de cetăţile sperjure,// Pune pe flăcări plitele de aur/ Şi-n străchini opăreşte cimbrişor,/ Şi-mpurpurată ceartă-mă sonor/ Căci mi-am riscat iar viaţa c-un balaur").

Another "naïve song" carries, in its fragile scheme, an interior lyricism, echoing from Eminescu's *Sonnets*. There is symmetry between the resonance of the feeling and the exterior. The retreat from the element uptightness, the throwback towards a safe, protective interior is joined by a rediscovery of intimacy of the beings, of voluptuous communion. („Afară plouă laic şi-aş vrea să fii aici,/ Să tac, să taci, tăcerea la fleacuri să ne-mbie,/ Să lâncezim pe paturi ca două mari pisici/ După ce-au lins smântâna (slup-slup!) din farfurie"). The second stanza stresses the atmosphere of languor, of sensory abulia that marks lyrical heroes. Words, gestures and movements have an extreme slowness, dynamism is at its minimum, and the resonance of affects is also inscribed in such a poetics of the halftone, of infinitesimal affective nuance („Ţi-aş spune-ncet: «Dă-mi mâna...» şi poate că mi-ai da-o/ Cu sufletu-n ruină ca-n vechi foiletoane/ În care-n moi fotolii leşină dulci cocoane/ Vărsând pe sâni ceşcuţa de lapte cu cacao"). The ending of the poem seems to mark static domestic setting, gestures becoming more direct, while the last line brings about the image of a lavish exteriority that sends the reader to spleen and slow motion.

„Ţi-aş da deoparte părul cu gura de pe gât,/ Cu gura ţi-aş desface nasturii mici de bluză/ Şi ţi-aş şopti-n urechea ta fleaţă şi confuză:/ «Afară plouă laic şi-s trist şi mi-i urât...»„. Poet of little feelings and domestic space, fantasist and ironic in balanced doses, Emil Brumaru managed to transfer in his "naïve song" the elegiac shiver and the frenzy of senses, in a suggestive and musical style of writing, in clear lines framed by harmoniously built

architecture. Emil Brumaru's poetry was rightfully situated in the typology of intimate lyrics, of little universe, of interior spaces, with clear inflexions of the rococo sensitivity and desires for surfaces of things. The visual is the main quality of the poet, his faculty, his way of absorbing the real, with its multiple appearances and metamorphosis. On the other hand, at a closer look, Emil Brumaru's poems are nothing else but fragments of a "lover's discourse", fed with sensorial fervor and the present moment's sensuousness that is quite often in conjunction to the passed moment, to the imponderable and sheer universe of memory. The space dynamics framed by the author is, thus, one of sensorial abundance, of world contemplation under its earthly forms, in a deliberate ecstatic carnival-like movement, without lacking melancholy or a parody touch.

In his attempt to settle poetic particularities, Laurentiu Ulici observed that: "The lexical and parody refinement of Emil Brumaru's poems, shocking at the beginning and more or less mannerist preserved in all of his books, joins an incursion in an, again, shocking universe of the traditional habitat, with all its implications, from the «fruits of the earth» served raw or in a culinary metamorphosis to the objects that populate the triad of the place we live in: kitchen, salon and bedroom, an incursion that often appears to be like an exploration guided by two compasses: a psychological one, inducing erotic magnetism an oriental sensuousness and a aesthetic one, revealing a parody sense activated by a elegiac attitude. Polestar, mannerist bow lies above. Withdrawn from the everyday noisy core of the century, the poet imagines extraordinary adventures in the early storerooms, big dramas closed in a lily, tragedies in the jam jar, storms in the heart of an orange, vegetables orchestra, porcelain choreographies, vegetable oils explosions, kitchen alchemies, all these in a patriarchal Sunday-loving perspective suggesting sensuousness of a pent lover strangely mingled with joy and melancholy."

The poem *Elegie* opens Emil Brumaru's debut volume *Versuri* (1970). This poem gathers all the data and characteristics of an epicurean lyricism, where the sensorial desire and the languorous dynamics of images invite to candid and pure remembering. Appealing to sensations (visual, gustatory, olfactory, tactile) leads to the material desire of the lyrical self. Yet, it is not about the everyday materiality but about a sensuously represented one, by means of jubilatory images with ontic and gnoseological relevance. This rococo lyric style, underlined also by Gheorghe Grigurcu, lies between perceptive frenzy and equilibrium of vision, between imagistic abundance and rigueur of the stanza. "Emil Brumaru's personality mark is to be discovered in his attempt towards preciousness. The rococo beat, still, allows him a compromise between frenzy and confinement, between liberty and discipline. Being an effective moral analgesic, expressive luxury permits him to find himself in a purified, artificial state, a vital disposition of the supremacy of the self, reflected in textual virtuosity. In the fascinating game of metamorphoses, in the cult for unusual detail, for hues, for miniature, in the aphrodisiac exaltation of nature will this word maniac be able to establish a secret agreement to the existential Muse, official excluded from his mannerist empire." Dreaming of his passed childhood, he detaches by the suavity of ambiance and abundance of details but also by subtle techniques of secret and harmonious correspondences among sensations that trigger, in a Proustian manner, the mechanisms of involuntary memory. („O, vechi şi dragi bucătării de vară,/ Simt iar în gură gust suav de-amiază/ Şi în tristeţea care mă-nconjoară/ Din nou copilăria mea visează").

The childhood universe contains robust and refined savors, in a gastronomical ceremony, in an orgy of flavors, colors and lusty shapes in a true sensuousness. The irresistible lyric effect is visible out of the suggestive association between material robust elements and epithets belonging to a different lexical sphere, epithets indicating the unreal and dematerialization. There is an entire carnival of dilated senses in these lines that are dilated so as to comprise a vital plenitude inaugurated by a lyric memory that aims to

reestablish the paradisiacal childhood. The gastronomic elements, surfaces and objects seem to be made erotic; an insinuated flux of sensuousness floats among the objects, conferring tender hues and also a sleepy beatitude: „Ienibahar, piper prăjit pe plită,/ Peşti groşi ce-au adormit în sos cu lapte,/ Curcani păstraţi în zeama lor o noapte/ Spre o delicateţe infinită,/ Ciuperci cât canapeaua, în dantele,/ Icre cu bob bălos ce ochiu-şi cască,/ Aluaturi tapisate, crescând grele/ Într-o dobitocie îngerească,/ Moi miezuri de ficaţi în butoioaşe/ De ou de melc, înlăcrămate dulce,/ Mujdeiuri ireale, şunci gingaşe/ Când sufletu-n muştar vrea să se culce,/ Şi-n ceainice vădindu-şi eminenţa/ Prin fast de irizări şi toarte fine/ Ceaiuri scăzute până la esenţa/ Trandafirie-a lucrului în sine". There is a subtle equilibrium between implication in the tectonic of the universe of intimacy, of refined gallantry and crops and the parody distance. The gallantry of gestures, the ceremony of affective remembering and the vague elegiac attitude together with the contemplation of the moon under the spectrum of late scenery produce an abulic movement of the lyrical self, otherwise a tempered and interiorized one. A dominant of Brumaru's poetry is the rococo artifice and conventionalism, of gallantry that expresses the will to transcend the real fragileness, to offer an idyllic and ideal outline to the surrounding things, to the two humble and common dimensions. The fascination of the minor object images blends with the temptation of erotic of the existence, imposing a supra-dimensioned image of a poet that paints the existential side of the universe, as Gheorghe Grigurcu also notices. "The poet wishes to «embellish» the real at (almost) any cost, showing an intent of prodigious virtue that lasts all throughout the volume(s), leans towards minor things, unused words, edgy, «little», «compromising» states, as if gathered from a poetry car cemetery, in order to be rehabilitated. His role might be really compared to that of a decorator or of a dance master. The texts glide upon the crusty surface with a yearning hue of the early albums. It all leads towards the effect of gallant protocol, of entirely civilized impulse. the artifice is above them all. Judging by mentality, by vocabulary and by gestures, the author lives in a different century, his hearing filled with gavottes and allemandes, identifying himself with Watteau's paintings."

Balada crinilor care şi-au scris frumos from the volume *Cântece naïve* (1976) is a poem that serves this description. In this poem, the poet is attracted by erotic allegory, written in a refined, delicate, vaporous style, with transpositions of vegetal elements in delicate parables of aspiration and discontent, of attraction towards the other and of remote hallucination. Love is figured here as the result of distance, born out of a vivid hunger for the unreal. Moreover, the immediate real is almost entirely overtaken by the imaginary, carefully webbed by the author in pastel hues of delicacy and candor. The love affair in the vegetal world contains, one might say, hints of the unknown; it is transposed in allegory and symbol, with different connotations of the vague and the mirage of the far-away. The poem is structured in two parts, similar in form but significantly distinctive. The first part is written in a euphoric regime, transposing the sentimental flush of the enamored lilies that carry a gallant correspondence aided by some "ablaze mail-deliverers": „Trăia într-un oraş din miazăzi/ Un crin înzăpezit în datorii// Care primea, scrise pe pluş cu lapte,/ Scrisori de la alt crin, din miazănoapte;// Oh, pentru cruda lor corespondenţă/ Aveau cea mai naivă diligenţă!// Ei îşi tăiau cu zimţii de la timbre/ Miresmele-ntre dânşii să le schimbe,// Poştaşi înflăcăraţi puneau ştampile,/ Cântând din corn, pe sacii cu pistile,// Plicuri adânci pudra, sculat din zori,/ Însuşi directorul caleştilor!" One may immediately notice the sensuousness air breathed by these lines that have the delicacy of miniature and the fragileness Japanese stamps. Time seems to be suspended, the vegetal lives in beatitude of liminal reactions, gestures and movements are earthly slow, living under the sign of the imponderable, of redeeming fiction and oneiric. Love is painted in refined tones and leads towards a gallant ceremony in which ludic instinct and figures of ritual grace are mingled. In the second part of the poem, gravity intensifies, the lyric diction becomes more tonic, the serious side more acute: "Dar crinul ce trăia în miazăzi,/

Fiind înzăpezit în datorii,// Îi răspundea din ce în ce mai rar/ Celuilalt crin ce bea pe-ascuns mărar.// Apoi tăcu de tot. O rouă grea/ Strivi parfumul amândurora.// Şi astfel cei doi crini nu şi-au mai scris,/ Poştaşii au murit, poşta s-a-nchis,// Doar uneori mai trece monoton/ Prin bulion un vechi poştalion". The ending of the poem brings along a diffused melancholy, distance is no longer benefic, but destructive, and the initial moment of ecstasy created by the erotic impulse is followed by the insertion of the elegiac hue. This oscillation between jubilation and gravity, ludic and serious, was also noticed by Ion Pop: "Changing what needs to be changed in a well-known formula, *the poem sees itself dye out of over-poetry*. The moment of maximum ecstasy, of lust offered by the endless availability and freedom of the game receives the maximum elegiac load. The consciousness of outdatedness and desuetude of the game place and the ludic way of being used to be permanent in this imaginary universe – itself the source of a certain type of conceit and of melancholy that appeared in the middle of jubilation." This poetry is characterized by fluency and expressive refinement, by imagistic dynamism and delicacy of metaphors, all these methods figuring ritualistic scenery of blossom, then failed love, of ecstasy and ontic discontent. Communion with the things, primordial to the lyricism of Emil Brumaru, poet of vitality and perceptive ecstasy, is doubled by his ludic instinct that frame pictures of naïve characters in an extremely natural, candor and serene style.

SELECTIVE CRITICAL BIBLIOGRAPHY

Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005;

Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987;

Gheorghe Grigurcu, *Existenţa poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1986;

Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1978;

Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008;

Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Ed. Aula, Braşov, 2001;

Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1986;

Marin Mincu, *Poezie şi generaţie*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1975;

Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985;

Ion Pop, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1985;

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978;

Alex. Ştefănescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Ed. Maşina de scris, Bucureşti, 2005.

GHEORGHE GLODEANU
Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Center

ADRIAN MANIU AND THE CHALLENGES OF THE FANTASTIC

Abstract: Adrian Maniu (1891-1968) has been famous in the history of Romanian literature especially through his activity as a poet . Although, the poet from "the Thought" is the author of some certain value fantastic prose, placed in Allan Edgar Poe's decline. In this regard, the volumes ***From the poison glass*** *(1919) and* ***The lord who made gold*** *(1930) are proved to be eloquent. The narration entitled* ***A wild spring*** *shows the motive of the cursed place,* ***Death murderer*** *and* ***Water wizard*** *relies on black magic, while* ***The cupbearer and the black boil*** *insists on sensational. The poet has been felt in these narrations that, as a rule, take the appearance of some short poems in prose. The narrative entitled* ***The lord who made gold*** *is considered to be the most famous that shows the attempt of transposing gothic into the autochthonous realm.*

Keywords: fantastic, alchemy, gold, mystery, gothic.

Adrian Maniu (1891-1968) a rămas cunoscut în istoria literaturii române îndeosebi prin activitatea lui de poet. Dintre volumele sale de versuri putem aminti: ***Figurile de ceară*** (1912), ***Salomeea*** (1915), ***Lângă pământ*** (1924), ***Drumul spre stele*** (1930), ***Cartea Țării*** (1934), ***Cântece de dragoste și moarte*** (1935) etc. Cu toate acestea, poetul de la „Gândirea" este și autorul câtorva proze fantastice de certă valoare. Sergiu Pavel Dan îl plasează în descendența lui Edgar Allan Poe și îi include scrierile în categoria ***Fantasticului „voinței de mister"***. Sub acest aspect, volumele ***Din paharul cu otravă*** (1919) și ***Jupânul care făcea aur*** (1930) se dovedesc elocvente. Narațiunea intitulată ***Primăvara sălbatecă*** prezintă motivul locului blestemat, ***Ucigașul morții*** și ***Vrăjitorul apelor*** mizează pe coordonatele magiei negre, în timp ce ***Paharnicul și buba neagră*** insistă pe senazațional. Poetul se face resimțit în aceste narațiuni care, de regulă, preiau înfățișarea unor scurte poeme în proză. Mai cunoscută rămâne relatarea intitulată ***Întâmplarea cu jupânul care făcea aur***, tentativă de transpunere – după cum precizează Sergiu Pavel Dan – a goticului pe tărâm autohton. Narațiunea ne introduce într-o istorie zbuciumată, într-un Ev Mediu românesc dominat de războaie, de luptele pentru domnie și de relațiile cu Poarta otomană. În centrul evenimentelor se găsește un voievod fără o identitate precisă. De aici posibilele trimiteri la ***Pajerele*** lui Mateiu Caragiale, dar și la ***Princepele*** lui Eugen Barbu. Din cauza războaielor, a haraciului plătit turcilor, a exceselor climaterice și a lăcustelor, domnitorul se găsește într-o situație delicată. Ieșirea din impas pare să fie garantată de către un străin care promite să facă aur. Personajul – al cărui nume este trecut sub tăcere – seamănă cu messer Ottaviano, sfetnicul de taină al principelui din romanul lui Eugen Barbu și face parte din categoria alchimiștilor. În ciuda pretinselor sale puteri oculte, portretul jupânului nu are nimic ieșit din comun. Dimpotrivă, textul insistă pe condiția sa modestă: *„După înfățișare, arăta negustor dintre cei ce vântură lumea, din Lemberg până la cetatea de pe apă a Veneției. Avea un caftan căptușit cu piei de râs, - poate cam vechi și cam prăfos, precum obișnuiesc negustorii. La drum nici nu e bine să te îmbraci prea falnic, fiindcă te iau la ochi tâlharii și îți măresc prețul hangiii, - iar la obraz arăta cam slab - «zăcuse de friguri»; semăna întocmai unuia care a flămânzit în posturi fără voie".*

Narațiunea lui Adrian Maniu ne poartă în lumea alchimiștilor, al căror scop a fost găsirea „pietrei filozofale", adică a posibilității fabricării aurului și a dobândirii vieții eterne.

Tema este larg răspândită în literatura universală, dar a fost prelucrată şi într-o creaţie de tinereţe a lui Mircea Eliade, ***Cum am găsit piatra filosofală***. Mai târziu, cunoscutul istoric al religiilor va reveni asupra problemei şi într-o incitantă lucrare teoretică, intitulată ***Făurari şi alchimişti,*** din 1977.

Singura solicitare a meşterului este aceea de a i se construi un cuptor în care să fiarbă zgura, urmând ca el să se ocupe personal de strângerea ierburilor scumpe de care are nevoie. Promisiunile jupânului se dovedesc extrem de generoase: *„şi ce nici n-a visat măria-sa o să vadă cu ochii şi o să simtă în pungă”*. Voievodul se arată cu atât mai mulţumit cu cât primeşte asigurări că, pentru fabricarea metalului preţios, nu este nevoie de îndeplinirea unor cerinţe oculte precum utilizarea sângelui de copil. Alchimistul se declară un discipol al lui Hermes care, în operaţiunile pe care le întreprinde, nu recurge la ajutorul Necuratului. Cu toate acestea, personajul ţine la acurateţea meşteşugului său, transformarea metalelor obişnuite în aur presupunând respectarea strictă a unui ritual secret. Pentru a demonstra valabilitatea spuselor sale, jupânul îi dăruieşte voievodului o bucată de aur, pretinsă piesă de laborator, la fel de curată precum minereul exploatat din stâncă: *„Dar meşteşugul e meşteşug, uşor nu e. Privească însă măria sa cât de curat e aurul pe care-l dăruiesc pentru domnia-ta, fiindcă nu am ce face cu el; e curat aşa cum creşte în stâncă, dacă a văzut măria-ta cum răsare aurul, neprihănit de lumină, în fundul pământului”*. Prin falsa lui modestie şi prin promisiunea unei opulenţe grabnice, personajul reuşeşte să cucerească încrederea voievodului. Făurarul afirmă că, în timpul lucrului, nu are nevoie de ispită lumească, mulţumindu-se cu lectura cărţilor sfinte. Asceza ajută la reuşita demersului întreprins deoarece, în viziunea alchimiştilor, există o strânsă unitate între material şi spiritual, între diferitele faze ale transmutaţiei metalelor şi dimensiunea spirituală la care a ajuns adeptul acestor practici. În cazul naraţiunii lui Adrian Maniu, este uşor de observat că avem de-a face cu un impostor, preocupat să păstreze doar aparenţele. În realitate, este vorba de un şarlatan care ignoră dimensiunea spirituală a meşteşugului său şi care vrea doar să se îmbogăţească pe seama unui domnitor credul. Personajul se dezice rapid de deviza alchimiştilor: *„Lege, lege, relege, ora, labora et invenies* (*Citeşte, citeşte, recitеşte, roagă-te, munceşte şi vei găsi*)”.

Misteriosul personaj mărturiseşte că s-a oprit tocmai la curtea voievodului deoarece aici a găsit o vână de pământ fermecat din care îşi pregăteşte prafurile miraculoase. Din confesiunile jupânului aflăm că acesta recurge la magie, unealta cu ajutorul căreia descoperă pulberea misterioasă necesară fabricării aurului fiind un toiag de alun, instrument eficient şi împotriva şerpilor. Potrivit credinţelor populare, bagheta, toiagul vrăjitorului şi al solomonarului reprezintă un simbol al puterii si al clarviziunii. Nuiaua de alun servea odinioară la descoperirea izvoarelor şi a minereurilor ascune. În mitologia greacă, fiul lui Apollo, Asclepios, era posesorul unei baghete magice cu vădite funcţii taumaturgice. Dar iată cum sunt prelucrate aceste credinţe de către Adrian Maniu: *„Află că m-am oprit la măria-ta numai fiindcă am descoperit aici, sub coasta râului, o vână de pământ fermecat, din care eu pregătesc prafurile mele. Îmi era foarte teamă că abia o să am de-ajuns cât să umplu haznaua domnească cu avuţie; dar am scobit în mal cu toiagul meu de alun (bun şi pentru şerpi) şi am dovedit că ai atâta avuţie de praf, că pot face aur pe săturate şi pentru toată prostimea, numai să îngăduie luminăţia-ta!”*

Iniţial, există o diferenţă enormă între modestia jupânului şi promisiunile extraordinare pe care acesta le face, ca şi cum ar urma să aducă la curtea domnească un adevărat corn al abundenţei. Entuziasmul voievodului sporeşte şi mai mult atunci când, în cenuşa de lângă cazanele care fierbeau bolborosind de luni de zile, se descoperă o mărgea de aur, asemănătoare cu nasturii de pe haina domnitorului. În ciuda aparenţelor, micul obiect nu vine să legitimeze activitatea făurarului ci, dimpotrivă, întăreşte ideea că avem de-a face cu un şarlatan. Pentru alchimist, bucata de aur e doar un semn al eşecului: *„- E aur, dar din cel mai*

slab. Am lepădat sămânța asta tocmai pentru că nu mă mulțumea. Altă dată, când nu izbutesc, am să arunc zgura mai departe. Cel mai bine ar fi să o risipim de pe pod în gârlă..."

În pofida asigurărilor, activitatea jupânului nu face altceva decât să golească și mai tare vistieria domnească. Drept consecință, voievodul ajunge să își amaneteze până și vechile odoare de preț. Mai mult, când meșterul solicită încă zece ocale de argint, el se vede obligat să sacrifice icoanele din paraclis în ideea că, ulterior, ele vor fi îmbrăcate în aur. Personajul știe să profite atât de lăcomia domnitorului, cât și de situația dificilă a acestuia în raport cu Poarta otomană. Faptul că pretinsul astrolog nu este decât un impostor se poate constata și din faptul că acesta nu folosește decât parțial ingredientele tradiționale ale alchimiștilor: sulful și mercurul, focul și apa. Potrivit științelor oculte, acțiunea sulfului asupra mercurului duce la apariția minereurilor. În ciuda unei întregi tradiții ermetice, jupânul lui Adrian Maniu nu transformă un metal comun (cum ar fi plumbul) într-unul prețios. În mod paradoxal, el aspiră să preschimbe un metal prețios, argintul, într-unul și mai prețios, aurul, cu ajutorul ierburilor magice. Argintul este un simbol al purității și al înțelepciunii, la care se renunță de dragul aurului, care, din cele mai vechi timpuri, a fost o întruchipare a perfecțiunii, a bogăției și a puterii.

Pe măsură ce curtea domnească se ruinează, condiția jupânului devine tot mai înfloritoare. Scriitorul insistă pe metamorfoza personajului ca urmare a noului său statut social: *„Iară jupânul nu se grăbește deloc. S-a osânzit, abia mișcă în anteriul de mătasă verde, cu care a fost dăruit în cinste, după ce s-a aflat în cenușă năsturașul de aur. Nu prea aleargă prin codru jupânul, trimite toată ziua un copil de casă, care îi aduce ierburile pentru tăria aurului, - și sunt tot buruieni de rând, pe care voievodul le cercetează în ascuns, după ce ispitește pe babe".*

Prelungită în mod excesiv, activitatea făurarului devine tot mai suspectă. Bătrânele încep să râdă de ierburile adunate pentru experimentul diabolic, deoarece constată faptul că este vorba doar de plante obișnuite, ce nu conțin puteri magice: roaibă, spânz, sunătoare, rușinea-țigăncii. Suspicios, vistiernicul începe să îl pândească pe jupân și conștientizează faptul că acesta a mințit. În locul miraculosului praf alburiu de care vorbește, el utilizează oase de câine culese de pe câmp, pisate într-o piuliță de gresie. Mai mult, pretinsul ascet începe să aibă tot mai pronunțate comportamente lumești. În loc să descânte metalul topit, el își petrece timpul în compania muierilor stricate, bea până la cântatul cocoșilor și plânge, anticipându-și parcă viitorul tragic. Adrian Maniu prelucrează credințele legate de condiția alchimistului în timpul făuririi aurului. Asceza cerută de ritual este abandonată, ceea ce duce la eșuarea demersului întreprins.

Lucrurile încep să ia o turnură dramatică în momentul în care meșterului i se aduce la cunoștință faptul că domnitorul are nevoie urgentă de o căldare de aur pentru a-i putea potoli pe cămătari. În locul bogățiilor promise, jupânul se arată gata să plătească tot ceea ce s-a cheltuit până la acel moment pe experimentul întreprins, dar nimic în plus. Pentru a dovedi cât este de prețuit, el îi arată voievodului scrisoarea craiului vecin, care îl invită să meargă la curtea lui. Mai ales că acesta nu se arată zgârcit la argint atunci când în locul lui va primi un metal și mai prețios.

Aflat la strâmtoare, alchimistul îi cere stăpânului său doar un singur lucru, răbdare, sub pretextul că transmutarea metalelor constituie un proces de durată:

„- Ce facem, vistiernice? (Pripa nu e bună...) Dumneata, jupâne, dacă ții la mine, o să mai rămâi, te rog frumos. Lasă supărarea și nu lua hotărârea la mânie, că nu e cu minte. Ce am spus e numai vorbă. Dar mă împunge și mă îmboldește nevoia.

- Știu, măria-ta, și nici eu nu mă gândesc să-ți mai cer bani, ci numai răbdare. Grâul, că e grâu, și îi trebuie o vară să se coacă, după ce a dat spic, - dar aurul? Gândește-te la aur, măria-ta, și ai răbdare, că de grăbit mă grăbesc eu".

La un moment dat, vistiernicul lansează ideea că jupânul vrea să fugă cu averea domnitorului. Planul personajului diabolic este deconspirat de către una dintre cele șapte (cifră cu încărcătură magică) ibovnice ale sale. Adus legat cobză în fața voievodului, el afirmă că nu a vrut să fugă deoarece și-a lăsat în chilii cărțile și prafurile care, pentru el, valorează mai mult decât toate averile pământului. În plus, căldările fierb și acum în turn, gata să ofere bogăția promisă. Pentru a fi și mai convingător, jupânul afirmă că tocmai în acea noapte urma să toarne aurul principelui. Speriat de moarte, vicleanul personaj se hotărăște să se răzbune pe femeia care l-a trădat, în ciuda cadourilor scumpe pe care i le-a făcut. Drept urmare, el elaborează un plan diabolic. Personajul lansează ipoteza că, pentru a fabrica aur, nu ajung ierburile culese cu grijă, pulberea fermecată din oase de câine și ocalele de argint clocotitor. Pentru ca acest amestec să devină cu adevărat eficient, e nevoie de sânge omenesc. Drept consecință, cere să fie sacrificată tocmai cea care l-a denunțat. Aflat la strâmtoare, voievodul acceptă ideea jertfei umane, cu condiția să primească jumătate din aurul promis încă în acea noapte: *„- Măria-ta, e drept că noaptea aceasta o sortisem să săvârșesc o faptă grozavă, pentru care nu e chip de ispășire, dar acum, fiindcă mă sileşti, ți-o povestesc. Degeaba ai făcut semn călăului, – să mai aştepte până afli tot: aurul nu se face numai din ierburile pe care le-am cules cu grijă, că doară sunt cântărite şi alese cum trebuie, nu e îndestulătoare nici pulberea fermecată, ce se scoate din oase de câine (aici privi spre vistiernic, şi voievodul zâmbi cât ține-un fulger), ba nici ocalele de argint clocotitor nu au vreo putere să se preschimbe, cât nu sunt udate cu sânge omenesc…”*

Speriat că își poate pierde tronul, voievodul acceptă ideea jertfei creatoare. Nu îl mai deranjează nici posibilitatea recurgerii la magia neagră, ba mai mult, este gata să își vândă sufletul: *„Înțelege că îmi pierd țara, dacă nici la noapte nu izbutim! Haide în turn! Repede, cât mai repede! Oricum ar fi acuma, cu ajutorul legiunilor necurate, prin ucidere de muiere, sau cu vânzarea sufletului meu pentru chinurile de veci, nu-mi mai pasă! Fie cum vrei tu, dar acum, în noaptea asta, pentru că mâine... dacă mâine nu am măcar o găleată de aur, nici voievod nu voi mai fi. Cerşesc!”*

Finalul narațiunii ne plasează în plin fantastic. La aceasta contribuie ambiguitatea ce se menține asupra întâmplărilor, totul fiind prezentat din perspectiva unui observator îndepărtat al evenimentelor. Flăcările din turnul în care se fabrică aurul luminează întunericul, strigătul victimei sacrificate brăzdează noaptea, după care se aude pocnetul unui cazan ce sare în bucăți. Cu toate acestea, textul precizează faptul că voievodul și vistiernicul scăpă cu bine din straniul eveniment. În zori, străjile văd două stafii *„târând ca salahorii o albie de aramă, din care lumina un drug mare, încovoiat ca o felie de lună”*. Nu întâmplător, oștenii nu îndrăznesc să se apropie de cele două himere cu aspect terifiant. Când sosesc oștile păgâne după bănetul făgăduit, nu întâlnesc pe nimeni. În turnul alchimistului, dau peste oseminte umane carbonizate, dar nu găsesc avuții. Deoarece nu a plătit haraciul către turci, voievodul este mazilit în absență, în locul lui fiind ales un alt mare dregător. Ultima propoziție insistă pe dispariția vistiernicului, sugerându-se ideea că fostul domnitorul a fugit cu aurul: *„Sub pod, la râu, s-a fost găsit papucii vistiernicului…”* Merită să reținem și limbajul voit arhaizant, ceremonios utilizat de către scriitor, în măsură să sugereze atmosfera epocii.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

Caillois, Roger, ***Eseuri despre imaginaţie.*** În româneşte de Viorel Grecu, Prefaţă de Paul

Cornea, Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Caillois, Roger, ***În inima fantasticului.*** În româneşte de Iulia Soare. Cuvânt introductiv

de Edgar Papu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.

Dan, Sergiu Pavel, ***Proza fantastică românească***, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975.

Dan, Sergiu Pavel, ***Feţele fantasticului. Delimitări, clasificări şi analize***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005.

Evseev, Ivan, ***Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale***, Editura „Amarcord", Timişoara, 1994.

Evseev, Ivan, ***Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească***, Editura Amarcord, Timişoara, 1997.

Fabre, Jean, ***Le miroir de sorcière. Essai sur la litterature fantastique,*** Jose Corti, 1992.

Todorov, Tzvetan, ***Introducere în literatura fantastică***, traducere de Virgil Tănase, prefaţă de Al Sincu, Ed. Univers, Bucureşti, 1973.

DORIN ŞTEFĂNESCU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

ABOUT INTUITION AND IMAGE IN HANS-GEORG GADAMER'S HERMENEUTICS

Abstract: The interpretation discusses some of Gadamer's remarks about the relation between intuition and image, starting from the definition of the intuition as a representation of the imagination. Because the intuition gives something to see, that is an image of an absence which signifies without concept, it is a transcendental function of an unforeseeable. As for the image, it opens a perspective which does not show something, but guides the intuition towards that what is showing itself: the possible of its own world. Understood between the sign and the symbol, the image is an ontological process in which the being gives itself in a visible manifestation gifted with meaning.

Keywords: Gadamer, intuition, image, imagination, sign, symbol, ontological process.

Vom zăbovi în paginile următoare în câmpul conceptual al intuiţiei pentru a vedea în ce fel ea „priveşte" imaginea. Când Gadamer spune că „intuiţie nu înseamnă aici nimic altceva decât o reprezentare a imaginaţiei",[1] el o circumscrie caracterizării kantiene, şi anume ca funcţie a imaginaţiei în jocul forţelor cognitive ce alcătuiesc plăcerea estetică. A intui un obiect înseamnă – din acest punct de vedere – nu numai a fundamenta conceptualizarea, ci a-l imagina chiar şi în absenţă. Intuirea obiectului este reprezentarea lui în lipsa prezenţei. Legând *intuiţia* de *plasticitate*, Gadamer desprinde intuiţia de teoria cunoaşterii, raportând-o la domeniul mai larg al imaginaţiei productive,[2] în creaţia poetică unde ceea ce este spus se arată în faţa noastră fără ca noi înşine să-l vedem. A intui (*anschauen*) este aici atât de intim legat de a privi (*schauen*) încât ceea ce ni se spune ni se prezintă ca ceva vizibil, intră în sfera vizuală a arătării, „dar cu o indicaţie ce lasă deschis, într-un mod particular, ceea ce este de văzut". Or ceea ce este de văzut, cu şi prin ceea ce se spune, este o imagine. Este ea într-adevăr re-prezentativă a obiectului care vorbeşte şi se arată în acest tablou vizibil? Ea nu poate arăta decât ceea ce se spune şi se arată, dar o face intuitiv, spre exemplu, în priveliştea arătată care oferă privirii plasticitatea unui peisaj sau, dimpotrivă, este o funcţie mediatoare între determinarea sa în „plasticizarea" (*Anschaulichmachen*) a ceva şi faptul că ceea ce este adus la vizibilitate arată *mai mult* decât ar face-o reprezentarea? Să fie intuiţia o simplă extensie estetică a conceptului? Oare nu ne dă ea imaginea unei absenţe, a unui ceva care semnifică fără concept şi fără a face prezent obiectul la care se referă, dar care se arată ca „dat întruchipat" (*leibhaftige Gegebenheit*), ca trup poetal ce se pune în vedere?

Intuiţia ne pune în vedere ceva ce nu avem în vedere; ne deschide vederea, adică ne face să înţelegem. Ceea ce ni se dă spre vedere e întruchipat imaginal, se arată în chipul unei

[1] Hans-Georg Gadamer, „Intuiţie şi platicitate", în *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000, pp. 143-164 (pagini din care vom cita în continuare).

[2] „Dacă subordonăm unui concept o reprezentare a imaginaţiei care aparţine întruchipării lui, dar care prin sine prilejuieşte o gândire a cărei bogăţie nu poate fi cuprinsă niciodată într-un concept determinat, extinzând deci estetic conceptul într-un mod nelimitat, atunci imaginaţia este creatoare; ea pune în mişcare facultatea ideilor intelectuale (raţiunea), determinând-o printr-o reprezentare să gândească mai mult (ceea ce ţine, ce-i drept, de conceptul obiectului) decât poate cuprinde şi înţelege limpede" (Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 209).

imagini care ne priveşte şi ne vorbeşte. Faptul că ea ne deschide vederea spune însă mai mult decât o simplă dilatare a pupilei: deschide perspectiva nevăzutului, a celor nespuse şi neprivite. De aceea intuiţia aceasta e întotdeauna funcţia transcendentă a unui imprevizibil. „Fundamentul pe care se sprijină toate artele nu este caracterul nemijlocit al datului sensibil, ci procesul formării intuiţiei şi intuiţia apărută ca rezultat al acestuia", dar fără acea „reprezentare a imaginaţiei" care ar reda obiectul într-o nouă prezenţă. La nivelul imaginii poetale obiectul e nereprezentativ, un non-reprezentabil real care se pro-pune pe sine în vedere,[3] şi anume desprins „de tot ceea ce amenajăm şi folosim altminteri ca util, neinvitând la nimic altceva decât la actul intuirii". Acesta este un prim aspect. Al doilea se referă la caracterul imprezentabil al obiectului care, odată transpus în materia artei, se dă într-un fel de absenţă vizibilă, iar ceea ce intuim este mai degrabă imaginea care se formează, conturul formant, mişcător, al unei figuri în tranziţie. Astfel că a intui „nu e acel ideal de cunoaştere teoretică, acel *unus intuitus* în care este « prezent » ceva ce ne este accesibil, altminteri, numai în mod treptat. (...) Intuiţia este mai curând ceea ce trebuie să ne formăm tocmai prin intuire, care include totdeauna o progresare de la ceva la altceva". Progresie a formării unei imagini în care reprezentatul – dacă mai e vreunul – este inaccesibil şi in-util. În acest teritoriu al nimănui, al trecerii de la *ceva* la *altceva*, intuiţia „stă" un răstimp căci, deşi fulgurantă precum imaginea, ea surprinde dinamica unei deveniri, „o curgere continuă de imagini ce însoţesc înţelegerea textului şi care se încheie ca într-un fel de rezultat, într-o intuiţie devenită stabilă". Dar intuiţia nu ajunge la stabilitate decât la nivelul întregului înţeles al unui poem văzut în statica sa, drept corp poetic închegat, prins în pânza textuală; până în acest moment final, ea însoţeşte noua perspectivă care *se face* în auto-revelarea semnificabilului ca trup poetal.

Intuiţia interioară, de care vorbeşte Kant, trăsătură distinctivă a artei, lucrează cu precădere în poezie, căreia îi este atribuit rangul suprem: „Dintre toate artele, rangul cel mai înalt revine *poeziei*".[4] Poezia beneficiază de o asemenea preeminenţă pentru că „ea extinde sufletul prin aceea că eliberează imaginaţia".[5] Eliberare de orice subordonare înţeleasă în două sensuri: de conceptul pentru care nicio intuiţie nu poate fi adecvată (desprindere de cunoaşterea conceptuală) şi de determinarea naturii (desprindere de cunoaşterea sensibilă).[6] Rezultatul acestei duble eliberări este că poezia „se joacă cu aparenţa",[7] ca fenomen unic intermediar care nu se oferă nici simţului, nici intelectului. Chiar dacă imaginaţia poetică nu presupune determinarea unui concept dat, trimiţând dincolo de sfera conceptului (a intelectului), ea produce o intuiţie interioară care „dă de gândit". Jocul ei liber cu aparenţa face ca ceva să apară, să lărgească şi să adâncească vizibilul într-o imagine creată intuitiv: „ « Imaginea » ce se construieşte în intuirea interioară ne permite să vedem dincolo de orice dat în experienţă". Astfel încât ceea ce pare să fie o reprezentare frumoasă a unui obiect este de fapt apariţia în imagine pe care intuiţia o face posibilă. Posibilitate ce defineşte lucrul artei dar şi înţelegerea a ceea ce ea semnifică lucrând. Este totodată posibilitatea celui care înţelege să se înalţe la esenţa sa sau, în termenii lui Kant, la „substratul său suprasensibil", la „libertatea transcendentală". O înălţare ca o provocare, căci – de la această altitudine – înţelegerea vede mai bine, cuprinde întrega perspectivă a ivirii semnificabilului. Ceea ce nu

[3] Chiar dacă nu ne referim neapărat la infinit ca la un *noumen* „care nu poate fi intuit el însuşi, dar care stă ca substrat la baza intuirii lumii ca simplu fenomen" (I. Kant, *op. cit.*, p. 148).
[4] *Ibidem*, p. 221.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, pp. 208-209, 221.
[7] *Ibidem*, p. 221. „Poetul îndrăzneşte să prezinte în mod sensibil idei ale raţiunii despre fiinţe invizibile, raiul, iadul, eternitatea, creaţia etc.; de asemenea, el înfăţişează sensibil evenimente sau sentimente, pentru care experienţa îi oferă într-adevăr exemple, cum ar fi moartea, invidia şi toate viciile, iubirea şi faima, depăşind însă limitele experienţei cu ajutorul imaginaţiei, care încearcă să egaleze raţiunea în atingerea unei culmi. Această înfăţişare sensibilă deţine o perfecţiune pentru care nu găsim în natură niciun exemplu" (*ibidem*, p. 209).

înseamnă că ea survolează datele experenţei sensibile, ci le vede transfigurate în imagini care îi arată un nou peisaj, priveliştea la care privirea se opreşte, zăbovind o clipă în neimaginabilul acestei alte lumi. „Într-adevăr, lumea arată altfel dacă o privim împreună cu opera şi cu ochii acesteia", „în fluxul unor intuiţii interioare, în care se construieşte pentru noi priveliştea lumii". Intuiţia asta face: pătrunde în zona de vizibilitate a poemului şi înţelege din unghiul de vedere al acestei perspective inverse. Aici, într-adevăr, interiorul se revarsă în exterior, se răsfrânge peste lume cu toată puterea imaginilor, „jucându-se" cu aparenţele pe care le pune în joc. A intui ce se arată din perspectiva imaginii, din interiorul vederii ce deschide câmpul posibilului, a vedea ce apare în chiar clipa ieşirii din ascunsul inaparenţei – nu e aceasta tocmai vocaţia înţelegerii albe care indică locul în care ceva se arată şi dă de înţeles?

Ceea ce dă de înţeles este semnificabilul lucrului pe care intuiţia îl aduce la sine ca pe un dat fenomenologic prim care „face ca acte de semnificaţie şi de intuiţie să poată intra în această relaţie originală".[8] Este ceea ce Husserl numeşte o sinteză de „umplere" a semnificării prin intuiţie, sinteză în care intuitivul şi signitivul sunt în relaţie unul cu altul. Relaţie care nu presupune însă întrepătrundere ori permeabilitate reciprocă, ci mai degrabă o punere în relaţie în care forma semnificabilului este umplută de intuiţie, umplere sintetică prin care ceea ce semnifică este înţeles intuitiv *ca imagine*.[9] Cum se realizează efectiv acest proces? Spre deosebire de intuiţia sensibilă în care lucrul exterior ne apare de îndată ce privirea noastră cade asupra lui, într-o prezentare fără mediere,[10] intuiţia categorială nu implică „o gândire şi o cunoaştere a ceea ce este, ci o alterare, o transformare în altceva".[11] Categoriile sunt pentru Husserl *forme* ale gândirii care nu se regăsesc în obiectul sensibil; pentru noi ele sunt *categorii imaginale*, forme ale imaginaţiei care trans-formă obiectul sensibil. Raportul intuitiv cu realul e astfel o *mediere* semnificantă, sinteza în care formele de semnificare sunt umplute intuitiv.[12] Intuiţia nu mai ţine aici de un *a vedea* tranzitiv (a vedea ceva) şi deci intenţional, ci de unul mijlocit de ceea ce se arată şi se pune în vedere, semnifică *prin* această punere-în-imagine şi, implicit, în limbajul imaginii, în cuvântul care semnifică şi prin care intuim ceea ce el spune, dă de văzut şi de înţeles. Dar ceea ce semnifică în rostirea poetică e întotdeauna depăşit de ceea ce se arată; înţelesul e mereu însoţit de haloul de subînţeles al unui excedent de semnificare,[13] ce lărgeşte şi adânceşte perspectiva unei imagini. Imaginea presupune această perspectivă care nu arată ceva, ci orientează intuiţia spre ceea ce se arată. Ea se

[8] Edmund Husserl, *Recherches logiques* 6, PUF, Epiméthée, Paris, 1974, § 8, pp. 47-48.

[9] „Coincidenţa între semnificare şi intuire în care se realizează trăirile de cunoaştere nu trebuie să fie înţeleasă în sensul unei stricte adecvaţii, ca şi cum intuiţia s-ar topi în intenţia de semnificare. Nu e în niciun caz vorba pentru Husserl de a gândi ceva în genul unei interpenetrări a uneia în cealaltă, iar una din tezele pe care se bazează această a 6-a *Cercetare* este tocmai faptul că doar actele de expresie pot conferi o semnificaţie, în timp ce percepţia, care în mod evident ne poate permite să verificăm un enunţ, nu poate niciodată *să producă* sens prin ea însăşi" (Pierre-Jean Renaudie, *Intuition et signification. Remarques sur le statut des synthèses catégoriales dans les* Recherches logiques *de Husserl*, în *Trans-paraître*, nr. 1, „L'Intuition", décembre 2007, pp. 150-151).

[10] Căci „actul percepţiei este întotdeauna (...) o unitate omogenă care prezentifică obiectul într-un mod simplu şi imediat" (E. Husserl, *op. cit.*, 6, § 47, pp. 181-182).

[11] *Ibidem*, 6, § 61, p. 224.

[12] E vorba, bineînţeles, de forma de semnificare a cuvântului poetic pe care intuiţia o umple realizând o mediere sintetică, semnificantă cu realul, aşa cum explică Gadamer cu referire la abordarea fenomenologică a poeziei lui Paul Celan: „Cuvintele nu au niciodată de la sine un sens: doar în virtutea unei semnificaţii poate variabile fac ele sens, un sens care păstrează unitatea textului şi a întregului discurs, oricare ar fi cele o mie şi una de moduri în care firele de sens ce vibrează se absorb unele în altele. Or asta vrea să spună că nu trebuie să avem nicio intuiţie pentru a înţelege astfel de texte? Ca şi cum cuvintele, precum conceptele, nu ar fi goale de îndată ce sunt private de intuiţie" (Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?,* Actes du Sud, Hubert Nyssen Editeur, 1987, p. 158).

[13] „Domeniul semnificaţiei este mult mai vast decât cel al intuiţiei" (E. Husserl, *op. cit.*, 6, § 63, p. 230).

retrage mereu în faţa intuiţiei care urmăreşte perspectiva în continuă schimbare şi transformare. Perspectivă a inaparentului pe care nu-l avem în vedere, dar care ne poartă vederea prin imaginea care e forma semnificabilului. Ceea ce semnifică în intuiţie se dă ca formă suspendată; ea formează imagine în măsura în care este rezultatul unei medieri în care *ceva* semnificant este transformat în *altceva* fără raport direct cu prezenţa sa sensibilă.

Dar atunci, dacă lucrurile stau în acest mod, se întreabă Gadamer, „nu este oare exact ceea ce face poetul cu fiecare cuvânt? El suspendă orice corespondenţă directă şi suscită tocmai prin aceasta o intuiţie". Intuiţia suscitată de suspensia referinţei directe operează un transfer către ceea ce e neintuit (ba chiar neintuibil ca atare).[14] Ceea ce poetul face cu limbajul este însă valabil şi pentru ceea ce limbajul face cu imaginea. Cuvântul poetic vorbeşte în imagini care nu reflectă obiecte sensibile date în experienţa lumii şi pe care le-ar reda în reprezentare; imaginile nu sunt determinate de vreun context aprioric, aşa cum percepţia sensibilă se raportează la lucruri prin imaginea reflectată cu care ele se prezintă vizibilităţii. Imaginea poetică – şi cu atât mai mult cea poetală – nu reflectă obiecte ale lumii, ci lucrul semnificabil al unui text care se face, se imaginează şi se ex-pune în felul de a fi *posibil* al propriei lumi. „Oricât de realistă, povestirea narată sau situaţia evocată printr-o poezie nu copiază nimic real". Ceea ce se spune şi se arată în imagini îşi *creează* propriul raport – indirect, deviat sau oblic – cu realul unei lumi pe care nu o dezminte ca fiind iluzorie, dar îi dejoacă aparenţele în jocul artei, o pune în absenţă ca în abisul din care ea va ieşi cu un alt chip. Iar acest chip „capătă dimensiunea valabilităţii şi adevărului tocmai pentru că nu este o copie. E ca un tablou care îşi are propria măreţie ca tablou, iar ca poezie îşi are propria libertate poetică". Chiar dacă nu „credem" în această paradoxală libertate, ne aflăm în puterea ei, în acea „autoatestare" (*Selbstbeglaubigung*) care ne ia în pază şi ne înalţă vederea. E un alt fel de a spune că ceea ce se arată în imaginile unui poem ne trece dincolo de lumea pe care o credem singura lume, ne priveşte prin ceea ce – incredibil fiind – ne conduce privirea.

*

Să ne oprim puţin în continuare asupra definirii imaginii drept cea care face posibilă apariţia obiectului, făcându-l prezent ca reprezentat în care se prezintă însăşi esenţa fiinţei sale. Aspect din care se pot desprinde, pentru Gadamer, două consecinţe. Conform celei dintâi, imaginea (*Bild*) are un caracter ambivalent, situându-se în mijlocul a două extreme ale reprezentării: pura trimitere la ceva, care constituie esenţa *semnului* (trimitere înapoi către ceva reflectat) şi pura funcţie de înlocuire (de reprezentare) care este esenţa *simbolului*. Ceva din ambele coexistă în esenţa imaginii, căci „funcţia de înlocuire conţine factorul înapoierii la ceea ce se reprezintă prin ea".[15] În această accepţiune imaginea este reflectare şi reprezentare deopotrivă întrucât, trimiţând înapoi la obiectul pe care îl reflectă, îl şi reprezintă totodată, înlocuindu-i însă prezenţa reală cu alta creată, „ireală". Totuşi, adaugă Gadamer, nu orice semn este imagine, decât în cazul în care el semnifică, adică arată spre ceva arătându-se totodată pe sine însuşi. El „trebuie să facă prezent un lucru absent, şi astfel încât doar acest absent să fie lucrul vizat".[16] Astfel că obiectul reprezentat este şi nu este în imagine; *nu este* pentru că imaginea doar îl reflectă, fiind semn care trimite către el; *este* pentru că imaginea e un semn care îl arată, dar îl arată nu în ceea ce este el ca atare în ipostaza sa sensibilă, ci în felul său esenţial de *a putea fi şi altceva*, într-un fel de posibilitate a depăşirii de sine. De

[14] Este cazul simbolurilor care nu exprimă concepte printr-o intuiţie directă ci prin analogie cu acestea, „adică transferând reflexia asupra unui obiect al intuiţiei la un cu totul alt concept căruia, probabil niciodată, nu-i poate corespunde direct o intuiţie" (I. Kant, *op. cit.*, p. 247).

[15] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976, p. 80.

[16] *Ibidem*, p. 81.

aceea, „în imagine fiinţa însăşi e prezentă”[17]; imaginea nu se epuizează în funcţia sa de semn, în faptul că trimite înapoi către ceva reflectat, ci ea participă la ceea ce reprezintă, înlocuieşte ceva cu altceva, adică oferă loc unui alt mod de *a-fi-cu-putinţă*. Prin această situare „imaginea ocupă efectiv o poziţie intermediară între semn şi simbol”.[18]

Ceea ce ne conduce spre a doua consecinţă, conform căreia „prezenţa reprezentatului se desăvârşeşte în reprezentare”, imaginea-model (*Urbild*) în manifestarea sa ca imagine-copie (*Abbild*). Să plecăm de la faptul că „modul de a fi al operei de artă este *reprezentarea* (*Darstellung*) şi să ne întrebăm cum putem verifica sensul reprezentării cu ajutorul a ceea ce numim *imagine* (*Bild*)”.[19] E evident că în această accepţiune reprezentarea este un proces de *imaginare*, de transmutaţie în plăsmuire (*ins Gebilde*), în care lumea reprezentată (figurată, transmutată) „se prezintă ca o totalitate dotată cu sens”.[20] Nu este ceva de ordinul unei copii (*Abbild*) sau al unei replici (*Abbildung*) care nu ar furniza decât o reflectare fără conţinut ontologic, ce face vizibilă o fiinţă doar atât timp cât aceasta se reflectă în oglinda propriei imagini efemere. Dimpotrivă, imaginea poetică („o imagine-tablou”) nu ne trimite pur şi simplu la ceea ce ea reprezintă, ci prin ea reprezentarea face parte din lucrul reprezentat; „aici ceea ce este vizat este imaginea însăşi”,[21] într-atât încât nu mai putem distinge între reprezentare şi reprezentat, iar această unitate originară este o trăsătură esenţială a oricărei experienţe a imaginii. „Reprezentarea rămâne deci, în sensul ei esenţial, legată de modelul care este reprezentat”,[22] ceea ce face ca ea să fie mai mult decât o copie. Altfel spus, reprezentarea *este* o imagine şi „doar în virtutea imaginii reprezentatul dobândeşte cu adevărat caracter figurabil (*bildhaft*)”,[23] este ca atare apt să se resemnifice creator. A reprezenta înseamnă deci a face să fie prezent un sens originar, care se re-prezintă ca prezenţă în noutatea imaginii. „Imaginea este un proces ontologic; în ea fiinţa se dă într-o manifestare vizibilă dotată cu sens”.[24]

Fără îndoială că este salutară eliberarea imaginii de povara referentului, în cazul în care imaginea este raportată la un model referenţial spre care semnul ei trimite şi pe care îl face vizibil într-o nouă apariţie.[25] La nivelul atitudinii estetice a cititorului în faţa unui text poetic articulat ca structură subîntinsă de o reţea de semnificaţii, imaginea contemplată face parte dintr-un proces de reprezentare care o situează între funcţia ei signitivă şi funcţia simbolică. În calitate de reprezentant, ea este o manifestare vizibilă a reprezentatului. Dacă, într-adevăr, aşa cum subliniază Gadamer, modul de a fi al operei de artă este reprezentarea, nu astfel stau lucrurile în situaţia în care intuiţia comprehensivă întâlneşte o imagine diafană. Transparenţa acesteia nu e întemeiată pe un proces al reprezentării, întrucât intermediul pe care îl face posibil aduce la vedere manifestarea inaparentului din miezul oricărei imagini aparente. Dar a face posibil nu înseamnă a face vizibil, în modul în care ceva are din afară

[17] *Ibidem*, p. 82.
[18] *Ibidem*, p. 83. La rândul lui, simbolul „nu este imagine, care nu reprezintă decât o urmă a lui, nu este nici semn întrucât nu are echivalent material şi conceptual” (Jean Burgos, *Imaginar şi creaţie*, Ed. Univers, Bucureşti, 2003, p. 22).
[19] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, ed. cit., p. 65.
[20] *Ibidem*, p. 44. Transmutaţia „înseamnă că ceva este, dintr-odată şi în totalitate, altceva şi că acest altul este, ca transmutat, adevărata sa fiinţă în raport cu care fiinţa sa anterioară nu mai înseamnă nimic”, „dar, în acelaşi timp, că ceea ce există acum, ceea ce se reprezintă în jocul artei, este veşnicul adevăr” (*ibidem*, pp. 37, 38).
[21] *Ibidem*, p. 66.
[22] *Ibidem*, p. 67.
[23] *Ibidem*, p. 69. „Căci, riguros vorbind, se descoperă că doar datorită imaginii imaginea-model (*Urbild*) devine cu adevărat imagine-originar (*Ur-bild*)” (*ibidem*).
[24] *Ibidem*, p. 71.
[25] În acest sens, Vattimo remarcă faptul că hermeneutica heideggeriană, presupunând refuzul dependenţei figurative a limbajului faţă de lucruri, oferă premisa pentru „a elibera poezia de sclavia referentului, de supunerea ei la un concept pur figurativ al semnului care a dominat mentalitatea tradiţiei metafizico-reprezentative” (Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect*, Ed. Pontica, Constanţa, 1994, p. 81).

capacitatea de a aduce la vedere. Imaginea diafană are de la sine puterea de *punere-în-posibil*, de *a-pune-în-vedere* manifestarea inaparentă a unui „dat întruchipabil" (*leibhaftige Gegebenheit*, cum spune Husserl) care e chiar autorevelarea semnificabilului într-un trup poetal. De aceea ea este tocmai acest *Urbild*, imagine-originar (*Ur-bild*) fără nicio funcţie de reprezentare în conştiinţa estetică. Cu imaginea diafană ne aflăm în locul în care semnificabilul unui model încă nereprezentabil se întrupează poetal într-o figură inaparentă. În acest caz, inaparentul este un nereprezentabil şi, prin urmare, un imprezentabil; nu numai că nu apare drept reprezentant imaginal al unui reprezentat, dar nici nu face prezent ceea ce este absent. Figura diafană stă în suspensia oricărei determinări, nepresupunând nici predeterminarea obiectuală, exterioară, a unui model, nici postdeterminarea reprezentabilă a unei aduceri la prezenţă. Ceea ce înţelegerea albă intuieşte este imaginea nereprezentativă a inaparentului, autodonaţia posibilei sale întruchipări.

Pe de altă parte, nici de un proces ontologic al reprezentării nu putem vorbi. Nefiind reprezentare, imaginea diafană nu aduce prin urmare la manifestare şi la prezenţă chipul unei fiinţe. Dacă în transmutaţia în plăsmuire a imaginii-tablou fiinţa se prezintă ca manifestare vizibilă dotată cu sens, fiinţa însăşi fiind aici prezentă într-un fel de potenţare a fiinţării unui ceva drept altceva, dimpotrivă, imprezentabilul imaginii diafane nu constituie mişcarea unui act de prezenţă, nu deschide orizontul fiinţei. El se află abia *in potentia*, în pura posibilitate a semnificabilului înainte de a se înscrie în conţinutul de sens al lui *a fi*. Ceea ce se dă – se autodonează – ca potenţă semnificantă aduce la vedere un mediu transparent, translucid, care e chiar imaginea originară, invizibilul *prin care* se vede. O face însă fără să facă vizibil un model preexistent re-prezentat, ci deschizând distanţa fertilă a unei autodonaţii, posibilul unui câmp de vedere în care lucrurile semnifică înainte de a fi, îşi donează invizibilul înainte ca acesta să apară în fiinţa sau în lumina unei imagini. La acest nivel al înţelegerii, nu ontologia ar fi în măsură să dea seama de lumina imaginii imprezentabile, ci o fenomenologie a inaparentului, care să descrie condiţiile de posibilitate ale semnificabilului de a se întrupa poetal în imaginea pură a unui început absolut, în lumina unei originări de unde fiinţa imaginii abia începe, urmează să fie.

Bibliografie

Burgos, Jean, *Imaginar şi creaţie*, Ed. Univers, Bucureşti, 2003

Gadamer, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iaşi, 2000

Gadamer, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Seuil, Paris, 1976

Gadamer, Hans-Georg, *Qui suis-je et qui es-tu?*, Actes du Sud, Hubert Nyssen Editeur, 1987

Husserl, Edmund, *Recherches logiques*, PUF, Epiméthée, Paris, 1974

Kant, Immanuel, *Critica facultăţii de judecare*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981

Renaudie, Pierre-Jean, „Intuition et signification. Remarques sur le statut des synthèses catégoriales dans les *Recherches logiques* de Husserl", în *Trans-paraître*, nr. 1, „L'Intuition", décembre 2007

Vattimo, Gianni, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger şi hermeneutica*, Ed. Pontica, Constanţa, 1994

NICOLETA SĂLCUDEANU
"Gh. Șincai" Institute of Research for Social Sciences and the Humanities, Târgu-Mureș

POLITICAL EXILE AND LITERARY EXILE

Abstract : It is almost inexplicable that huge capital of influence in the case of the Parisian critics of Radio Free Europe, knowing that writers in exile not separated from their mother tongue, and which does not forge a new literary career from the very ground, are lost in the condition of obscure exile, without any influence upon their native literature, as happened with most of them, exile literature meaning not more than a province of the national literature. The authority and influence of Monica Lovinescu and Virgil Ierunca represent the turning point that will influence not only literary criticism during communism, but, decisively, the evolution of the cultural policies after the collapse of the regime, in December 1989.

Keywords: exile, literature, communism, policy, Radio Free Europe.

Specificul exilului românesc de după al doilea război mondial, prin raportarea la celălalt exil masiv cunoscut din istorie (1848), constă în durata foarte lungă a acestuia cu, în cele mai multe cazuri, absenţa oricărei speranţe de întoarcere ce ar permite împlinirea idealurilor din cauza cărora fusese părăsită ţara (legionarii şi legionaroizii nu credeau într-o viitoare biruinţă a mişcării şi a ideilor ei în România cum, de altfel, nici antonescienii, nici carliştii ş.a.m.d.). Din specificitatea unei astfel de diversităţi politice decurg motivaţiile mult mai diverse ale exilării. O consecinţă a duratei lungi este şi modificarea inevitabilă, prin efectul timpului, a compoziţiei exilului, şi venirea unor valuri succesive de literaţi formaţi în România postbelică. O altă trăsătură specifică este existenţa unor centre diferite de polarizare (reviste, radiouri, cenacluri etc.). Dar poate cea mai importantă trăsătură a acestui exil o reprezintă victoria netă a militantismului politic asupra puterii de creaţie, literatura scrisă în afara ţării fiind, cu puţine excepţii, valoric inferioară celei din ţară.

O înrâurire masivă în coagularea, trierea politică şi coordonarea întregului exil literar românesc, dar şi în influenţarea scriitorilor din ţară, au avut-o emisiunile postului de radio Europa Liberă, prin rolul important jucat de nucleul militant format din cuplul Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Deşi literatura română majoră s-a scris acasă, nu este mai puţin adevărat că strategii importante ale culturii române de după al doilea război mondial s-au croit şi la Paris. Ideologia comunistă fiind socotită pe bună dreptate principalul adversar al culturii, răspunsul exilului, prin vârfurile sale, a fost unul deopotrivă ideologic, dar cu semn schimbat. Dacă în ţară se „rezista prin cultură", în afara ei exilul îşi asuma un pronunţat rol anticomunist militant. Aşa se face că totul, în exil, era interpretat pe plan politic, aspectul estetic căzând pe un plan secund. Formula consacrată de Monica Lovinescu pentru atitudinea militantă fusese aceea de "est-etică". Spre deosebire de alte exiluri din estul comunist, al nostru s-a preocupat mult prea puţin de traducerea şi promovarea scriitorilor din ţară. Exilul românesc, lipsit probabil de aceleaşi mijloace de care s-au bucurat confraţii lor cehi sau polonezi, nu a promovat literatura română pentru străinătate, ci s-a adresat exclusiv românilor, cu scopuri cu deosebire politice. Un alt specific al exilului literar românesc postbelic, comparativ cu celelalte exiluri, a fost numărul mic de disidenţi, dar atunci când aceştia au existat, exilul a făcut toate eforturile să-i facă vizibili, concentrându-se aproape exclusiv pe valorificarea potenţialului politic al oricărui fapt de disidenţă, în unele cazuri cu scopuri strict propagandistice. Cât despre instituţiile exilului, cea mai larg frecventată era Catedrala

„Sfinţii Arhangheli Mihail, Gavriil şi Rafail“, situată în Cartierul Latin, pe strada Jean de Beauvais nr. 9. Preotul Vasile Boldeanu este figura emblematică a acestei biserici, care devine un centru de rezistenţă anticomunist şi unde toţi refugiaţii s-au adunat. Dar preotul Vasile Boldeanu era şi şeful legionarilor din Franţa acelor ani. Asta nu înseamnă că biserica română din Paris era un cuib de nostalgici legionari, ea era frecventată de toate categoriile de exilaţi, reprezentând un sprijin şi un reper pentru toţi cei desţăraţi. Totodată însă, din punct de vedere politic, se situa, prin suma convingerilor ideologice ale preoţilor şi enoriaşilor, la dreapta eşichierului, aşadar în totală nonconcordanţă cu tendinţele ideologice franceze. Se înţelege de la sine că toate celelalte instituţii ale exilului coagulau o intelectualitate ce împărtăşea cam aceleaşi traume istorice şi gravitau, cu mici excepţii, în jurul aceloraşi convingeri politice de dreapta. Una din cele mai importante era Centre Roumain de Recherches, ce ocupa o săliţă pe Bulevardul Saint-Germain, unde iniţial preşedinte fusese Mircea Eliade. El este înfiinţat, sub egida Academiei din Paris, cu ajutorul financiar al prinţului Nicolae al României, la 18 ianuarie 1949. La 4 august 1949, actul de fondare al C.R.C. este semnat, conform buletinului editat de acesta, de M. Eliade, Em. Cioran, Leontin Constantinescu, Paul Costin-Deleanu, Nicolae Hodoş, Horia Stamatu şi Octavian Vuia, dintre români, şi de Marcel Brion şi Edmond Jaloux, dintre francezi. Ca membru fondator, semna şi prinţul Nicolae, care susţinea intenţia de a se continua spiritul şi activitatea "şcolii româneşti" din Franţa, creată de N.Iorga, instituţie care şi-a încetat activitatea din cauza încercărilor de infiltrare din partea autorităţilor comuniste, din dorinţa de a "intoxica" prin propagandă cercurile intelectuale româneşti din exil. Prin plecarea lui M. Eliade în America şi prin stabilirea în Germania a unor membri fondatori, activitatea Cercului a stagnat o vreme. Reînvierea activităţii s-a produs după 1982, din iniţiativa lui Cicerone Poghirc care, exilându-se la Paris, ca secretar ales, a reuşit să creeze un nou comitet de conducere, format din M. Eliade (preşedinte de onoare), O. Vuia şi Theodor Cazaban (vicepreşedinţi), Raymond de Geouffre de la Pradelle (preşedinte şi administrator), Max Richard şi Virgil Ierunca (cenzori), Matei Cazacu (secretar adjunct), Titus Bărbulescu (trezorier), Paul Barbăneagră (responsabil cu relaţiile externe). Noua organizaţie continuă firesc activitatea pe baza structurilor deja existente (cercul istoricilor şi filologilor români de la Sorbona, grupul de discuţii privind gândirea tradiţională). Au apărut doar două numere din Buletinul Centrului, anumite texte s-au publicat în «Jurnalul literar»”. Insolit este faptul că, deşi avea nucleul format din legionari activi, unii foarte apropiaţi de Horia Sima, ca Octavian Vuia şi Costin Deleanu, la conferinţele Centrului participau intelectuali români şi străini, indiferent de orientarea lor politică, evocând oarecum atmosfera ecumenică a conferinţelor criterioniste din perioada interbelică. Tot la Paris a fost înfiinţată, de către Constantin Vişoianu, Fundaţia Regală Universitară Carol I. Aici au apărut multe cărţi şi publicaţii cu caracter ştiinţific. În prima sa variantă, Fundaţia datează din 1892, fiind apoi reînfiinţată în 1952.

O altă instituţie importantă a exilului a fost Biblioteca Română din Freiburg, înfiinţată la „1 Mai 1949, din iniţiativa profesorului Virgil Mihăilescu şi cu sprijinul intelectualilor de prestigiu, a oamenilor de suflet şi combatanţilor anticomunişti români din Freiburg, Germania Occidentală, şi din cuprinsul a ceea ce s-a chemat Lumea Liberă. În afară de efortul întreprins pentru a poseda un propriu lăcaş, biblioteca a primit sau a procurat, a clasat şi tezaurizat, a împrumutat şi a pus la dispoziţia universităţilor, instituţiilor de cercetare, cercetătorilor individuali români, germani şi a altor interesaţi, pe toată perioada dictaturii comuniste din Est, tot ce s-a publicat în exil, implicit în mass media occidentală referitor la români şi chestiunile conexe – indiferent de spectrele politice cărora le aparţineau autorii şi cei vizaţi. Biblioteca Română din Freiburg a scos, între anii 1953-1991, cu întreruperi, “Buletinul Bibliotecii Române. Studii şi documente româneşti”.

Tot o instituţie influentă a exilului românesc a fost Societatea Academică Română, cu sediul la Roma, avându-l ca preşedinte pe Monseniorul Octavian Bârlea. Mircea Popescu era

secretarul acestei instituţii. Membru fondator şi secretar general al Societăţii, până în 1959, a fost Al. Gregorian. Ca membri figurau Mircea Eliade, Eugen Coşeriu, Dinu Adameşteanu, Vintilă Horia, N.I.Herescu, Horia Roman, Ştefan Baciu. S. A. R. scotea şi "Buletinul informativ al Societăţii Academice Române", dar şi „Revista scriitorilor români". De asemenea, la Madrid, exista Fundaţia Româno-Spaniolă (Fundaţia Culturală Română din Madrid), prin iniţiativa lui Aurel Răuţă, întemeiată în 1983. Aici au activat Vintilă Horia, Aurel Răuţă, Al. Gregorian, Radu Enescu. În anul 1975, la Los Angeles (S.U.A.), în urma iniţiativei Monseniorului Octavian Bârlea, se înfiinţează Academia Româno-Americană de Arte şi Ştiinţe (The American Romanian Academy of Arts and Sciences), care va scoate publicaţia intitulată "Journal of Romanian Academy of Arts and Sciences" şi va edita, în mai multe volume, enciclopedia *Români în ştiinţa şi cultura occidentală*. Pe lângă aceste instituţii culturale româneşti au existat şi organisme create de oameni politici de toate culorile din exil precum Liga Românilor Liberi, condusă de generalul Nicolae Rădescu, apoi de Mihail Fărcăşanu, la care a aderat, printre alţi intelectuali şi Mircea Eliade. Oarecum rival, Comitetul Naţional Român era condus, la iniţiativa regelui Mihai I, de Constantin Vişoianu. Ambele se aflau cu sediul în Statele Unite. Un amănunt semnificativ: Comitetul Naţional Român, în momentul în care i s-au blocat fondurile, a fost subvenţionat de centrala americană a Radio Free Europe. De altfel, după cum susţine Theodor Cazaban, toate ţările din Est aveau asemenea Comitete Naţionale finanţate de către americani. Acestea aveau să formeze mai târziu Asociaţia Popoarelor Captive, cu sediul destul de bun, la New York, chiar în faţa palatului ONU. Un rol deosebit în păstrarea coeziunii intelectualilor români din exil l-au avut cenaclurile. Primul cenaclu al emigraţiei româneşti la Paris a fost ţinut la cafeneaua Corona, o cafenea de pe malul Senei, în spatele Hotel-ului de Ville, un loc de întâlniri cotidiene şi sediu săptămânal al cenaclului, în intervalul 1946-1950. Participau până la douăzeci-treizeci de persoane la fiecare reuniune, se strângeau în sala din subsolul cafenelei, în jurul unei mese sub formă de potcoavă. În afara românilor cu preocupări literare se strângeau şi studenţi români exilaţi. Participă, printre alţii, N.I.Herescu, M. Eliade, Em. Cioran, Paul Costin Deleanu, Octavian Vuia, Horia Stamatu, Nicu Caranica, soţii Cerbu, C. Tacu, A.Juilland, M.Leibovici şi, cu intermitenţe, Emil Turdeanu, Mihai Niculescu, Vasile Posteucă, Lucian Bădescu, C.V.Gheorghiu, Ştefan Ion George, Monica Lovinescu. Au loc lecturi literare şi discuţii pe o temă culturală propusă dinainte. Animatorul din umbră a fost Mircea Eliade. Printre temele de discuţie, propuse de Eliade, a fost şi "Polaritatea antinomică şi complementară a culturii române". În prima şedinţă a cenaclului se definitivează sumarul revistei "Luceafărul", care publică un grupaj de poezii venite din ţară, nesemnate, scrise de V.Voiculescu, grupaj intitulat "Adio libertate!". La Corona a citit şi Cioran ultimele sale pagini eseistice în limba română, intitulate "Razne". Au loc seri de poezie în care lectura era asigurată de Horia Stamatu, Nicu Caranica. În urma unei lecturi a lui C.V. Gheorghiu, din romanul aflat în manuscris, "Ora 25", Monica Lovinescu se hotăreşte să preia versiunea franceză. Faptul însă că reuniunile se menţineau într-un climat de "cenaclu aproximativ" – în opinia lui Virgil Ierunca - "fără nici un progres de a comunica, de a face ceva, de a instaura un stil, un limbaj în situaţia de exil" a dus la destrămarea acestor întâlniri apolitice şi la migrarea spre forme mai angajate, în conformitate cu timpurile. Celebru în felul său era cenaclul de la Neuilly-sur-Seine, o altă instituţie importantă a exilului literar, „o iniţiativă unică şi reuşită", după cum susţine Theodor Cazaban. El „îşi are originea în întâlnirile la o cafenea. (...) ...aici veneau oameni de calitatea lui Eliade, Fărcăşanu, Ierunca, la început şi Cioran. Dar Cioran era un sălbatic, n-a rămas. Acest mic club, la iniţiativa părintelui Bârlea, s-a mutat la Căminul Bisericii Unite, singura instituţie din Paris care dispunea de un local. În această sală dependentă de Biserica Greco-Catolică veneau Eliade, Anton Cerbu, Buhociu, Deleanu, Horia Stamatu, Mihai Niculescu, Nicu Caranica. Se citea proză, poezie. Prima parte a nuvelei *Pe strada Mântuleasa* a fost citită acolo, iar ultima parte la locuinţa prietenului nostru M.

Arcade... (...) Eliade venea cu sete, cu bucurie de la Chicago la Paris ca să citească literatură română". Cea mai mare parte a timpului cenaclul s-a ţinut, prin bunăvoinţa lui Leonid Mămăligă, cu pseudonimul de scriitor L. M. Arcade, în casa sa de la Paris. La el participa majoritatea literaţilor din exil, iar mai târziu erau invitaţi scriitori din ţară aflaţi în vizită la Paris, din cei care aveau curajul să interacţioneze cu elita culturală dezavuată de regimul de la Bucureşti. Astfel legăturile dintre ţară şi exil au fost păstrate la o temperatură constantă, iar schimbul de informaţii, idei, experienţă era întreţinut continuu de vârfurile culturale din ambele părţi. Atmosfera cenaclului este evocată, în convorbirile sale cu Ovidiu Nimigean, de Paul Miron: „Era o atmosferă foarte plăcută, în care eu din când în când aduceam şi câţiva studenţi – de-ai mei –, pentru care era un fel de bâlci, foarte agreabil! Mi-aduc aminte că unul dintre ei a reuşit, cu un ghem de aţă, de sfoară, pe care îl găsise acolo, nemotivat, în salonul ăsta aranjat pentru recepţii, a legat de fiecare participant o sticlă goală. La un moment dat, când s-au ridicat să aplaude, s-au lovit şi sticlele! Deci, puţin... neserios". Acest cenaclu a jucat un rol important nu doar în viaţa culturală a emigraţiei româneşti, dar a reprezentat de fapt unul din puţinele teritorii unde oameni de cultură români de dincolo şi de dincoace de graniţă, se puteau întâlni şi cunoaşte reciproc. O parte din strategiile de supravieţuire ale culturii româneşti de pretutindeni în cenaclul lui Leonid Mămăligă s-au înfăptuit. „Nu era un cenaclu franco-român" subliniază P. Miron, dar veneau totuşi oaspeţi francezi sau din alte ţări, pe lângă românii ce treceau prin Paris. Dar „unul dintre românii mai virulenţi de la Paris era redactorul revistei România muncitoare, o revistă socialistă, era domnul Amăriuţei (Constantin Amăriuţei, prieten al lui Virgil Ierunca, n. n., N. S.). (...); el aducea din când în când nişte franţuji mai... ofticaţi aşa, tot socialişti, care n-au putut să facă cunoscute ideile lor pe franţuzeşte, n-au putut schimba structura cenaclului".

Cenaclul "Apoziţia" a fost înfiinţat în 1969, editând revista cu acelaşi nume (apărută în 1973), ambele iniţiate de Ion Dumitru. Publicaţia îşi propune, aşa cum menţionează George Ciorănescu, membru fondator, "să refuze dogmatismul ultrasimplificator care vede în artă ori în cuvinte un rezultat al relaţiilor de producţie, ignorând conştient puterea spirituală." În "Apoziţia" se publică versuri de Horia Stamatu, Aron Cotruş, Ştefan Munteanu, Ştefan Baciu. Aici apar şi amintirile lui C. Noica, precum şi interviul lui Paul Goma, din 1977. Printre instituţiile exilului românesc mai pot fi menţionate Asociaţia Românilor din Spania, avându-l ca preşedinte pe Aron Cotruş (începând cu anul 1945); Asociaţia Românilor din Statele Unite şi Canada, înfiinţată, în 1950, de Nicolae Rădescu, Grigore Gafencu şi Carol A. Davila; Centrul Cultural Românesc de la München, înfiinţat de Monseniorul Bârlea; Biblioteca Românească din Paris, iniţiată de Petre Cârjeu, conţinând cărţile şi arhiva prof. Petre Sergescu, cuprinzând un fond de carte mai ales veche; Misiunea Catolică Română, aflată sub conducerea părintelui Surdu (fost coleg de celulă cu Corneliu Coposu). Aici se organizează manifestări culturale, reuniuni de Paşte şi Crăciun, sau unele cu caracter strict politic, animate de foşti deţinuţi politic precum C. Ioniţiu şi R. Radina; Biblioteca Secţiei de Românistică de la Sorbona, Paris IV, care a moştenit fondul vechii Sorbone, 1500 de volume româneşti din perioada 1800-1948, unele donate de Iorga, E. Lovinescu, I. Hudiţă. Aceste cărţi sunt mai greu accesibile, de când, după 1993, "a încetat la Sorbona un învăţământ de română demn de acest nume" (conf. Florica Dimitrescu, prof. de limbă veche şi textologie); Institutul Român de Cultură din Madrid, fundat de Al. Busuioceanu, având-o drept secretară-asistentă pe Antoaneta Bodisco. Un rol important l-au avut numeroasele edituri înfiinţate în exil, printre care pot fi menţionate: Editura Coresi, înfiinţată, în 1983, de Nicolae Constantinescu (proprietar şi director), la Freiburg, unde, prin mijloace financiare proprii, a tipărit şi difuzat, până în anul 1986, în decurs de 3 ani, 35 de cărţi, dintre care 7 în limbi de mare circulaţie. Într-o scrisoare adresată cititorilor, se subliniază: "Editura Coresi îşi propune să contribuie la întărirea conştiinţei naţionale şi la unirea Românilor, în vederea salvării ţării de sub ocupaţia rusească. Ea va publica tot ce poate servi acestor scopuri şi mai ales lucrurile menite a ţine vie

în conştiinţe crunta dramă a Neamului Românesc."; Editura Nord, editură înfiinţată de Victor Frunză la Aarhus, Danemarca (1980?), profilată pe carte şi casete, unde se publică pe sine, dar şi alţi autori precum Dorin Tudoran, Vasile Mănuceanu sau scriitori debutanţi; Editura Dorul, Danemarca, Aalborg, avându-i ca redactori pe Pavel Chihaia, Paolo Polito, Ioan Romaşcanu. A publicat, printre altele, traducerea volumului *Poemele luminii*, al lui Lucian Blaga; Editura de Studii Universitare Carol I, Paris, unde-şi publică Virgil Ierunca volumul *Româneşte*; Editura Asociaţiei Culturale Hispana-Rumana din Salamanca, unde publică poeme Al. Gregorian; Editura Limite, Munchen, unde publică Virgil Ierunca, în 1981, volumul *Piteşti*; Editura Ion Dumitru, Munchen; Editura Ethos, condusă de Ion Cuşa, Paris, unde apare volumul *Corespondenţe-Bazil Munteanu*; Editura Drum Românesc, Geneva, Elveţia, condusă de Marin Nicolau-Golfin şi fondată în 1985; Editura Cuvântul Românesc, Canada ş. a.

De departe însă cea mai importantă instituţie a exilului, numită generic „grupul de la Paris", a fost reprezentată de nucleul format din oamenii de radio Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. La începutul exilului lor, cei doi critici de la Paris se aflau în imposibilitatea de a-şi face auzite vocile, de a face cunoscută drama propriei lor ţări încăpute pe mâna sovieticilor. Această situaţie a generat o formă de intransigenţă politică radicală, incapabilă să înţeleagă politica franceză. Idiosincrazia celor doi pentru stânga politică va reprezenta o constantă, chiar dacă, paradoxal, după cum reiese din memorialistica şi jurnalele exilaţilor români (Monica Lovinescu, Dumitru Ţepeneag, Sanda Stolojan, Paul Goma, Virgil Tănase), lupta lor politică a fost sprijinită, în cea mai mare măsură, tocmai de presa franceză de stânga, „ceea ce este şi mai umilitor pentru regimul comunist de la Bucureşti" – precizează Mircea Iorgulescu, într-un capitol din *Tangenţiale*, dedicat *Jurnalului* Monicăi Lovinescu. Cu toate acestea, Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca vor nesocoti pluralismul dezbaterii politice din Franţa, optând pentru un soi de maximalism de dreapta, ultras, inflexibil. Referindu-se la intransigenţa politică a soţilor Lovinescu-Ierunca, Mircea Iorgulescu remarcă faptul că nu această intransigenţă, reală, va guverna relaţiile celor doi cu scriitorii din ţară, ci o sublimă fraternitate; „O fraternitate a luptei duse în comun îi uneşte pe Monica Lovinescu şi vizitatorii ei din România, mai mult chiar decât sensurile marii confruntări planetare în care această luptă e doar un episod. (…) Atitudinea anti-stânga, constantă şi virulentă, nu alterează însă judecata asupra evenimentelor. Monica Lovinescu îl «detestă» pe François Mitterrand, dar notează cu onestitate fiecare situaţie în care preşedintele socialist francez ia poziţie împotriva regimului de la Bucureşti, împotriva politicii sovietice ori în favoarea disidenţilor". Iorgulescu explică această solidaritate uimitoare prin conceptul strategic de *containment* (un concept strategic American, lansat, în 1947, de către George Kennan), „socotit de istorici esenţial pentru desfăşurarea războiului rece", solidaritate incredibilă ce a unit intelectualitatea românească în contra regimului, o solidaritate ce reuşea să scurtcircuiteze „mai multe Românii", acele multe Românii în care suntem împărţiţi. Miracolul coagulării provine dintr-o comună „adversitate unanim împărtăşită şi care probabil trebuie extinsă şi la scriitorii şi intelectualii care nu călătoreau ori nu ajungeau la Paris". Adversitatea faţă de regimul comunist „federează grupuri, grupări şi persoane extrem de diverse şi asigură funcţionarea «sfintei alianţe» între cei din ţară şi din exil, pusă orbitor în lumină de Jurnalul ţinut de Monica Lovinescu. Fiind necesară precizarea că prin «exil» trebuie înţeles în primul rând micul grup parizian în fruntea căruia se află Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Se constituie astfel un front comun, foarte larg, iar ţinta lui este una singură: blocarea politicii regimului. Această acţiune comună a criticilor de la Paris şi a „clandestinilor" era una în continuă ofensivă, dar şi în vigilentă defensivă. Fiindcă "lupta implică, de o parte şi alta, mişcări tactice, manevre strategice, replieri, atacuri, disimulări, învăluiri, concesii, totul în interesul cauzei unice. Criteriul de evaluare este eficienţa. Ceea ce ştiu şi spun vizitatorii trece în emisiunile făcute la Europa Liberă de Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca, ambii par să locuiască de fapt la Bucureşti şi să fie perfect informaţi de ce se întâmplă acolo". Prin

pelerinajul neîncetat al „clandestinilor”, cum îi numeau cei doi pe scriitorii sosiţi din ţară, nucleul parizian a devenit, pe lângă centrul vital al luptei anticeauşiste şi anticomuniste, un fel de dispecerat, de stat major al literaturii româneşti. De unde un asemenea capital de influenţă, ştiindu-se că scriitorii din exil care nu se despart de propria limbă şi nu-şi croiesc din temelii o nouă carieră literară, se pierd în condiţia, nu mai puţin nobilă, de exilat obscur, literatura exilului neînsemnând mai mult decât o provincie a literaturii naţionale? Cei doi devin la un moment dat protagoniştii unei conjuncturi nesperate.

Adevărata carieră literară a soţilor M. L. şi V. I. – consideră Mircea Iorgulescu – începe o dată cu angajarea Monicăi Lovinescu la Europa Liberă şi momentul în care Virgil Ierunca devine colaborator permanent, cu rubrici consacrate. „Evenimentul capital”, din viaţa lor a reprezentat-o „şansa extraordinară a descoperirii mijlocului prin care întoarcerea înapoi, în ţara pierdută, să fie posibilă: microfonul Europei Libere. Postul de radio, înfiinţat de Statele Unite la München, o dată cu începerea războiului rece, în partea Germaniei ocupată de Aliaţii occidentali, îşi exercita influenţa prin propagandă anticomunistă îndreptată asupra ţărilor de dincolo de Cortina de Fier, a noilor ţări comuniste. Ponderea diverselor servicii „era şi este determinată de importanţa geo-politică a «ţărilor ţintă», nicidecum de performanţele lor jurnalistice”. Cu toate acestea, deşi de importanţă secundară în strategia postului, departamentul românesc s-a bucurat de o situaţie privilegiată şi, cumva, atipică. Acesta „a avut, de prin a doua jumătate a anilor '60 şi până la căderea regimului comunist de la Bucureşti, în decembrie 1989, o extraordinară audienţă”, atât în ţară, fiindcă „Europa Liberă nu s-a adresat niciodată decât exclusiv celor din ţară”, dar şi în exil. „Două sunt explicaţiile cele mai evidente ale acestei spectaculoase schimbări (până atunci audienţa şi popularitatea Europei Libere în limba română fuseseră mai degrabă modeste). Una constă în îmbunătăţirea condiţiilor de audiţie, prin reducerea sau chiar încetarea bruiajelor şi prin apariţia aparatelor de radio cu tranzistori, mai performante şi uşor de deplasat. Alta ţine de modificarea curajoasă a programelor, care este opera unui director providenţial: Noël Bernard. El, Noël Bernard, a avut intuiţia extraordinarului potenţial pe care-l reprezentau Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Nu doar «în sine», ci şi prin simultana introducere masivă a «culturii» în programe” şi, lucru foarte important, „A făcut, din acest punct de vedere, o veritabilă şi de lungă durată excepţie din departamentul român, singurul din tot Radio Free Europe care a avut, până târziu, până în ajunul plecării din München, cele mai întinse şi mai substanţiale emisiuni culturale din toată instituţia”. Un alt moment ce va consolida influenţa Europei Libere în conştiinţa românilor, pe cât de important pentru postul de radio, pe atât de tragic pentru România, va fi prompt exploatat de Noël Bernard în folosul tuturor. El avusese, la cutremurul din 1977, „un coup de génie: reuşise să obţină de la conducerea americană funcţionarea neîntreruptă, 24 de ore din 24, a emisiunilor în limba română, iar programele, adaptate din mers la teribilul eveniment, le permiteau românilor din România să afle de soarta familiilor, a prietenilor şi a cunoscuţilor din Bucureşti şi din alte oraşe lovite de cataclism prin intermediul... radioului din München! Profitase, desigur, şi de paralizia mijloacelor de informare din ţară, blocate mortal, sinucigaş, de birocraţia de partid şi de stat. A fost, probabil, momentul-cheie, momentul în care emisiunile în limba română ale Europei Libere au devenit – şi aveau să rămână – inconturnabile în viaţa de zi cu zi a românilor din România”. De atunci încolo se poate spune că postul de radio EL va face parte din viaţa fiecărui român şi va fi ascultat zilnic aproape în fiecare casă. Nu era însă doar meritul lui Noël Bernard, hotărâtoare fusese însăşi politica postului, care îşi apropriase conceptul de „război rece cultural”, cultura fiind socotită o armă din cele mai redutabile în războiul mediatic dus împotriva guvernelor din ţările blocului comunist, după cum documentează o serie de cercetători precum Peter Coleman, Frances Stonor Saunders, Giles Scott-Smith, Richard H. Cummings, A. Ross Johnson ş.a. E vorba de un program secret de propagandă anticomunistă şi antisovietică, pus la punct de CIA, prin care cultura era transformată într-o armă de război, probabil mai eficient decât armele

nucleare. Direct sau indirect, prin fundaţii, congrese, colocvii, asociaţii, mari personalităţi au beneficiat de fondurile alocate de CIA – de la Raymond Aron la Arthur Koestler, Hannah Arendt, George Orwell şi Igor Stravinski. Interesant este că agenţia americană a dat dovadă de multă abilitate atrăgând cu preponderenţă intelectuali de stânga sau stângişti „dezamăgiţi", credibilitatea şi influenţa lor fiind mult mai semnificativă decât cea a unei opoziţii ideologice polare, tranşante. Se înţelege că postul de radio american Europa Liberă (Free Europe) nu putea fi străin de strategia războiului rece prin cultură, chiar şi după retragerea oficială, în 1971, a CIA din ecuaţie, agenţia optând pentru o poziţie mai puţin vizibilă şi mai insidioasă. În opinia lui Mircea Iorgulescu Noël Bernard "a creat Europa Liberă în limba română, aşa cum a intrat şi s-a fixat în conştiinţa românilor. El şi Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Nu se poate şti dacă atunci, în 1967, când Bernard a propus şi a obţinut din partea administraţiei autorizaţia de a înfiinţa *Teze şi Antiteze la Paris* şi o *Actualitate culturală românească* prezentată de Monica Lovinescu, iar, mai târziu, în 1975, *Povestea vorbei* şi *Cronica pesimistului*, programele lui Virgil Ierunca, va fi existat, fie şi ca bruion, imaginea transformărilor ce aveau să vină. Fiindcă de atunci «inima» departamentului român al postului de radio aflat la München s-a mutat, de fapt, la Paris". Toate acestea nu s-ar fi putut întâmpla fără o dăruire, din partea celor doi, ieşită din comun. Aşadar marea „intuiţie" a lui Noël Bernard – de va fi fost doar a lui – „că marea bătălie a războiului rece era una preponderent culturală", alături de revelaţia „formidabilului" jurnalist care era Monica Lovinescu (de altfel proiectul noilor programe culturale, susţinut de Bernard în faţa conducerii americane fusese conceput de ea), au făcut din Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca „cei mai redutabili inamici ai regimului de la Bucureşti". Acestea au fost circumstanţele care au favorizat şansa celor doi de a se implica de la distanţă, dar profund, în viaţa literară şi culturală din România, consolidaţi şi de frontul „războiului rece cultural" susţinut de patronii americani. Ca jurnalişti la radioul francez (RFI), unde funcţionaseră iniţial, M. L. şi V. I. nu aveau voie să facă politică. La Europa Liberă, în schimb, li s-a dat mână liberă. Toate acestea şi, în plus, suprimarea bruiajului posturilor străine de radio din România la sfârşitul anilor '60, luându-se în considerare cazul distinct al F. E. în raport cu BBC, RFI, Deutsche Welle, unde atacul anticomunist nu numai că nu era interzis, ci era însăşi raţiunea de a fi a postului, dau seamă despre influenţa uriaşă a celor doi. Aşa se face că „la Monica Lovinescu – scrie Mircea Iorgulescu – se merge în anii ´80 ca la Mecca.". Majoritatea scriitorilor români importanţi se aflau în continuu dialog clandestin cu soţii Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca, întreţinut prin repetate pelerinaje în Rue François Pinton nr. 8. Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca sunt, într-un fel, şi artizanii disidenţei româneşti, atâta câtă a fost. Disidenţa românească a existat strict atâta vreme cât cei doi s-au făcut portavocea ei. Când, dintr-un motiv sau altul, disidentul s-a îndepărtat de aria lor de iradiere, acesta devenea instantaneu marginalizat şi uitat.

Ca lideri oficiali ai opoziţiei culturale la comunism, profesând o abordare etică şi politică a actului cultural, grupul de la Paris, criticii Europei Libere, se vedeau nevoiţi, după modelul intelectualităţii din ţările comuniste vecine, să promoveze disidenţa în interiorul lumii culturale româneşti. Pe cât de firesc acest demers, pe atât de anevoios s-a dovedit a fi. Dacă în ţările vecine opoziţia intelectuală la regimul comunist se alcătuia în mod natural, în interiorul sistemului, şi ca sistem alternativ, ca reacţie firească la interdicţiile, cenzura şi abuzurile politice ale partidului comunist, susţinătorilor radiofonici din exil revenindu-le doar misiunea sprijinirii şi mediatizării acesteia, liderii români ai opoziţiei intelectuale se vedeau puşi în situaţia nu de a stimula o reacţie existentă, ci de a o crea, a o inventa. Militantismul pronunţat al exilului românesc se izbea de o implicare civică aproape nulă şi de o pasivitate politică aproape compactă a scriitorilor din ţară care, deşi aflaţi în continuu pelerinaj la pupitrul de comandă al anticomunismului românesc din Paris, preferau, cu puţinele excepţii, statutul de „clandestini". Şi totuşi, chiar dacă foarte puţin numeroasă, disidenţa românească a existat. Ea şi-a făcut intrarea în conştiinţa românilor tot prin poarta larg deschisă a emisiunilor

culturale ale Europei Libere. Mai cu seamă emisiunea lui Virgil Ierunca, „Povestea vorbei (Pagini uitate, pagini cenzurate, pagini exilate)", se deschidea acestor pagini şi începeau să apară, la începutul anilor ´80, texte inedite, texte cenzurate sau interzise în ţară. Aceste texte aveau prioritate „în acel moment când începea să se deseneze chiar şi la noi «disidenţa»: un roman clandestin al lui Baconsky, *Biserica neagră*, romanele lui Paul Goma, publicate doar în străinătate. Fiindcă se schimbase şi România. – aminteşte Mircea Iorgulescu – Acea «disidenţă» care «începea să se deseneze» prin publicarea în străinătate a unor cărţi interzise de cenzură nu era decât forma cea mai vizibilă şi mai spectaculoasă a unor mari modificări. (…) Fiecare restrângere stârneşte nemulţumiri şi tensiuni, iar autorităţile se tem de apariţia unor mişcări sau nuclee articulate de opoziţie şi de confruntări frontale. (…) Funcţionează un imens aparat poliţienesc de supraveghere şi control, acestuia i se asociază o armată de activişti, dar, spre deosebire de anii stalinismului, regimul nu mai recurge decât în cazuri izolate la măsuri dure şi la violenţă directă. Se teme de conflicte şi încearcă, pe toate căile şi prin toate mijloacele, să le evite, să le deturneze, să le sufoce în faşă; arestările, schingiuirile, procesele politice, condamnările la ani lungi de puşcărie sunt înlocuite de intimidări, presiuni, ameninţări, şantaj."

Disidenţa românească este reprezentată, în principal, de trei scriitori: Paul Goma, Dumitru Ţepeneag şi Virgil Tănase, fiindcă singurele tentative ferme de raliere la mişcările civice din ţările vecine au fost întreprinse doar de aceştia. Mişcarea de disidenţă se poate împărţi în două etape. Prima fiind cea mai coagulată şi concertată, este aceea în miezul căreia se regăsesc cei trei, sprijiniţi din turnul lor de control de soţii Ierunca-Lovinescu. Lor li se va adăuga şi acţiunea insolită, individuală, dar concomitentă, a lui Nicolae Breban. O altă figură importantă a disidenţei româneşti a acelei perioade este Mihai Botez, acesta neprovenind însă din mediile literare. Perioada de platou a disidenţei româneşti începe îndată după „tezele din iulie" 1971 şi continuă până la acţiunea lui Goma, solidară cu Carta ´77, din Cehia. A doua etapă este mai târzie, întinzându-se până în preajma căderii dictaturii, şi este reprezentată de proteste individuale. Aici pot fi amintiţi Dorin Tudoran, Gabriel Andreescu, Doina Cornea, Mircea Dinescu, Dan Petrescu, Liviu Cangeopol. Dar cei care şi-au pus cu adevărat viaţa în pericol prin acţiuni de amploare, concertate, fapt ce le-a transformat biografiile în unele cu adevărat excepţionale, au fost cei trei, menţionaţi mai sus. După căderea comunismului, o dată cu deschiderea graniţelor ţării, încărcătura politică a desţărării îşi pierde substanţa, cum, de altfel, însăşi noţiunea de "exil".

Bibliografie:

Antologia ruşinii după Virgil Ierunca, editori Nicolae Merişanu şi Dan Taloş, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009

Behring, Eva, *Scriitori români din exil. 1945-1989. O perspectivă istorico-literară*, Traducere din limba germană de Tatiana Petrache şi Lucia Nicolau, revăzută de Eva Behring şi Roxana Sorescu, Edit. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2001

Cazaban, Teodor, în dialog cu Cristian Bădiliţă, *Captiv în lumea liberă*, cu o postfaţă de Al. Paleologu, Editura Echinox, Cluj, 2002

Coleman, Peter, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, The Free Press, New York, 1989

Diaconescu, Ioana, *Scriitori în arhivele CNSAS. Intelectuali urmăriţi informativ, arestaţi, condamnaţi, ucişi în detenţie, 1946-1989*. Studii însoţite de anexe selectate din arhivele CNSAS, Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 2012

Dumitrescu, Vasile C., *O istorie a exilului românesc (1944-1989) în eseuri, articole, scrisori, imagini etc.*, Selecţia textelor, îngrijirea ediţiei, indice de nume, cuvânt introductiv Victor Frunză, Edit. Victor Frunză, Bucureşti, 1997

Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires (Exil et littérature. Écrivains roumains d'expression française), nr. 1-2, Éditions Univers Bucarest, 1993

Florescu, Nicolae, *Întoarcerea proscrişilor*: *reevaluări critice ale literaturii exilului*, Edit. "Jurnalul Literar", col. "Critica", Bucureşti, 1998

Florescu, Nicolae, *Noi, cei din pădure. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, Edit. "Jurnalul literar", Bucureşti, 2000

Gaddis, John, *Strategies of Containment: A Critical Appraisal of Postwar American National Security Policy*, Oxford University Press, 1982

Goma, Paul *Amnezia la români*, Edit. Litera, Bucureşti, 1995

Ierunca, Virgil, *Antologia ruşinii,* în revista **"**Ethos", redactori Ioan Cuşa şi Virgil Ierunca, Caietul al III-lea, Paris, 1982

Ierunca, Virgil, *Trecut-au anii... Fragmente de jurnal. Întâmpinări şi accente. Scrisori nepierdute*, Edit. Humanitas, Bucureşti, 2000

Iorgulescu, Mircea, *Tangenţiale*, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004

Lovinescu, Monica, *Unde scurte*, I-VI, Edit. Humanitas, Bucureşti, 1990-1996

Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, vol. I-II, Edit. Humanitas, Bucureşti, 1999-2001

Lovinescu, Monica, *Jurnal*, I-VI, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002-2006

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc. 1945-1989.* Scriitori, reviste, instituţii, organizaţii, Editura Compania, Bucureşti, 2003, 2010 (ediţia a II-a revizuită şi adăugită)

Măgură-Bernard, Ioana, *Directorul postului nostru de radio*, postfaţă Vladimir Tismăneanu, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007

Miron, Paul, *O lume pe dos. Convorbiri cu Ovidiu Nimigean*, cuvânt înainte de Nicolae Manolescu, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010

Popa, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români din exil*, Edit. Globus, Bucureşti, an neprecizat

Pelin, Mihai, *Operaţiunile Meliţa şi Eterul. Istoria Europei Libere prin documente de Securitate*, Editura Compania, Bucureşti, 2007

Români în ştiinţa şi cultura occidentală, Academia Româno-Americană de Ştiinţe şi Arte, vol. 13, Davis, 1992

Sălcudeanu, Nicoleta, *Patria de hârtie. Eseu desprte exil*, Edit. Aula, Braşov, 2003

Stolojan, Sanda, *Nori peste balcoane. Jurnal din exilul parizian*, Traducere din franceză de Micaela Slăvescu, Edit. Humanitas, Bucureşti, 1996

Stonor Saunders, Frances, *Who Paid the Piper?. The CIA and the Cultural Cold War*, second edition, Granta Books, London, 2000

Tănase, Virgil, *Leapşa pe murite*, document poliţist şi literar, Adevărul Holding, Institutul Român de Istorie Recentă, Bucureşti, 2011

Ţepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de jurnal (1970-1972)*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1993

Ulici, Laurenţiu, *Scriitori români din afara graniţelor ţării (Geografia exilului literar românesc)*, editor: Uniunea Scriitorilor prin Fundaţia Luceafărul, Bucureşti, 1996

Ungureanu, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Edit "Amarcord", Timişoara, 1995

Vladimirov, Iulia, *Monica Lovinescu în documentele Securităţii 1949-198,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2012

LUMINIŢA CHIOREAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

DISCURSIVE STRATEGIES IN AUREL PANTEA'S POETRY

Abstract: Through confession, an expressionist type of approach which provides the poetic text with authenticity and self-reflexivity, entailing an understanding of the world through its own perspective combined with subversive strategies of Neo-Expressionist and Postmodernist sort (such as intertextuality, processuality, the configuration of the real through écriture and textualization, re-semantization as a form of dialogue with one's own past), otherness will always be inside when it comes to Aurel Pantea's poetry: an inner otherness.

Keywords: subversive strategies, neo-Expressionism, Postmodernism, intertextuality, processuality, textualization, resemantization.

Behind the acute feeling of leaving "patria inflamată de mesaje" ("the home-land inflated with messages"), Aurel Pantea lets himself be "born" (how many times?) by poetry, his only legitimate "stăpână" ("mistress"). Acknowledging the shortcomings in its biography "tu n-ai biografie,/ nici bios n-ai şi nici scriitura biosului", the writer fully allows the poetical feeling, atrocious, elemental even, to transfer events from his own biography into poetry (he only lets go to some obsessive parts – contempt, love, revenge, indignation, the (i)mediated languages of the *Destroyer*) Even if the effect of the confessional "substitution" will be uncertain, for one may never who devours who (the poet? poetry?) – " seninătatea sulfurică,/ ea îmi mănâncă poemul" – the reader is given the alternative of the poetical reading. First of all, despite not having fully agreed to Postmodernity (and insisting especially on Neo-Expressionism), by textualizing existences, the poet finds „text-existences"[1], Cărtărescu's formula explaining the text's unification with existence: thus, text and the real become one, they affirm and deny each other alternatively: "devenim una cu parola neagră[…]/ un pământ ondulat ca emoţia/ ne spune adevăratul nume". At the same time, he shapes an Expressionist attitude and, moreover, stays loyal to this "angajament teribil" ("terrible commitment") (*ars poetica*), as expressed in one interview: "[…] Toţi marii poeţi transilvăneni […] au, aproape fără excepţie, sensul suferinţei. Nu iau existenţa în derâdere" („All great Transylvanian poets […] have, almost without exception, the sense of suffering. They see existence as no laughing matter.") (interview).

Sitting at the crossroads for the poem reception, depending on the selected poetical material, the critic has the competence (and the authority) to classify the literary work as belonging to a certain literary movement, either to Neo-Expressionism, according to Al. Cistelecan, or to Postmodernism, according to Virgil Podoabă. More or less critic, the reader chooses the poet's "confession" as guilty of rendering the text discursive (powered by negation), sharing the poetical "existents", since, all of a sudden, the reader has to step in as locutor in the provoking dialogue of poetical voices: "subiectul liric şi subiectul existenţial

[1] Passing of the body into letter. The textualization refers to an anthropocentric definition of the being within the framework of a deep dissociation from its predecessors, closely connected to the concept of authenticity. On the one hand, the concept emphasizes deconstruction and interpretation, and on the other hand, it highlights the somatographic pact, writing with one's own body or the writing which becomes the writer's body.

vorbesc în piaţa identităţii". The meeting between the textualized writing self and the empirical self is programmed.

The undermining of the distinction between *persona* and *person* is seen in the insertion of biographical data in the poetical text, in the poet's being disseminated in his own poetry, both style and *signature*[2]. Thus, the plurality of selves sometimes present as biographical person – "Biografii ejaculate, / voci ieşite dintr-o gură prăbuşită, stau în propria-mi vârstă/ ca într-un şreang", a sum of attitudes, hobbies, observations, some other times as textual repetition choosing dissimulation and parody or identified through the passion for writing and poetical communication: a nostalgic self, kind, passionate, frivolous, stupid, sometimes even depressive, attitudes that alternate with the ludic spirit, irony, humor, an inclination towards the gnome, the dictum (in the last part of the poem, lines translated into Latin by Marcela Ciotea).

"Fondul meu e melancolic, confesses the Poet, dar e o melancolie din aceea plină de umor, care este invadată de propriile umori lăuntrice, care parazitează toată viziunea senină asupra existenţei. Natura mea este extrem de înclinată spre voluptate, spre plăcerile intense, mari, până la dezechilibru" ("My inner core is melancholic, confesses the Poet, but it is a melancholy of those kinds full with comic, invaded by its own inner humors, infecting the entire serene view on existence. My nature is very much inclined towards sensuousness, towards intense pleasures, great pleasures, to unbalance"[3], a "fatal fate", motivated by Dumitru-Mircea Buda in "exorcizarea obsesiei […] care îşi cere, cumva implacabil, descărcarea narativă " ("the exorcism of the obsession […] which demands, somewhat adamant, a narrative discharge")[4]. We are now referring to the novella *Blanca* (Arhipelag XXI Publishing House, 2014)[5], "un fel de jurnal ficţionalizat, stilizat cu rafinament şi încărcat la voltaj livresc, […] un text exorcizant, care se ţese, involuntar, delirant, iraţional, himeric din developarea interioară a unei traume" ("a sort of fictionalized diary, stylized with refinement and charged with bookish power, […] an exorcising text, that weaves itself, involuntarily, raving, irrational, by the inner development of a trauma"), where "dorinţa pasională, atracţia erotică fatală [e] ca o chemare implacabilă a neantului" ("the passionate desire, the fatal erotic desire [is] like an adamant call of the nothingness.")[6]

Through its kind nature, generosity toward to other in the search for answers to (in)confirm the truths about life, about the being and, moreover, about the Self, "*The Destroyer*", Aurel Pantea's latest volume of poems, but not the last poetical project, published by Limes Publishing House, in 2012, seems to be (unless it really is) "the slot-poem" between "poetical generations": the generation of the 80s poetry and that of the 2000s poetry. The statement may be confirmed especially by the nostalgic approach to the "later" Nichita Stănescu, even if only by an allusion to confession: if, for the former, "the work is the poet's biography", for the later, his biography is Poetry – "a vorbi despre alţii [decât despre sine] e o scriitură fadă", and *The Destroyer*[7] proposes the poem about poetry: „Vii dreaptă în sperietura mea ca un stol, […] şi n-ai biografie,/ deci nu se pune în cazul tău problema morţii,/ n-ai bios

[2] Signature refers to the ambivalent function of language: despite the absence from the text of the person who signs, the signature indicates a "transcendent form of being present" (apud Derrida, *Signature*).
[3] Pantea, Aurel, "Aş vrea ca ultimele cărţi pe care le scriu să fie cărţi de rugăciune" ("I wish the last books that I write to be books of prayer"), interview by Dia Radu for *Formula AS*, nr. 998/ 2011.
[4] Dumitru-Mircea Buda, "Poetul în infernul memoriei" ("The Poet in the Hell of Memory"), in *Cultura*, nr. 471/ 12 iunie 2014.
[5] *Blanca. Fragmente din însemnările unui resentimentar*, Arhipelag XXI, Tg. Mureş, 2014 – the projection of Aurel Pantea's romantic nature, which prefers contemplative moments to any conflictive state caused by the worldly inadequacies, hence his coming back to feeling: "contempt, love, revenge" – as the poet declares.
[6] Dumitru-Mircea Buda, quoted article.
[7] "The key" for reading Aurel Pantea's poetical work, taking into account the unity of the poetical subject, lies in the level of the "unitary" poem/ volume.

şi n-ai nici scriitura biosului, tu nu vei muri,/ tu vii dreaptă în sperietura mea şi toată lumea va şti/ că ai trecut pe acest loc precar, toate semantismele/ umblă cu cuţite mari, să suprime locul precar."- ... poetry, just like man's existence, is "precarious". The metapoetical language, essential for Postmodern writing, talks for itself: "tu [trup poetic] vii şi treci, puţin îţi pasă, eşti un simplu abis semantic", where "limbajul se întâlneşte cu sine şi înnebuneşte" (parody of modern poetry).

Aurel Pantea's poem is a confession – "For me, writing is a confession […]" (interview)[8]-, choosing exploration (as modernist poetry) from the perspective of rhyzomatic subjectivity[9], intentionally distorted in order to catch the events to be transposed in the readers' collective memory, with an emphasis on gemination, pluralism and a Bovary-like predisposition: a series of " pante(a)morfoze", understood as a dramatic search of corporality activated by avatars, present in isotopes of experiences and prayer, of love, and of time. They all argue in favor of the poetical logos and of poetry. Thus, the poetical space bears the function of a confessional for the confession of the poet and the reader alike. For Pantea, poetry is a believable space, since he argues for a "complete confession" developed in the present: "Actul expresiei poetice este acesta: tu mă provoci la o confesiune şi eu o mărturisesc acum – deci actul expresiei poetice este momentul confesiunii totale, încercare de a ajunge la confesiunea totală.[…] Scrisul fiecărui poem e un angajament total al fiinţei, necunoscut niciodată până la capăt. " ("The act of the poetical expression is this: you challenge me to a confession and I confess it now – so the act of poetical expression is the moment of complete confession, an attempt to get to a complete confession. […] The writing of every poem is a full commitment of the being, forever unknown until its end.") [10]

The parodic and dissimulation are joined by confession – by talking explicitly about himself, the poet creates textual alter-egos, by assuming a plurality of bodies and egos, instances melted into one: the spectral body. By confession, an expressionist approach, consumed into a autarchic speech[11], au autonomous, original, unique and irrevocable speech, whose reference is "a personal secrete mythology of the author", a speech that asks for a "hypo-physics of the word" – a descent into the poetical word; hence, the apology of poetical language, pleading with persistence for "un infralimbaj, care se elaborează la limita dintre lume şi trup" ("an infra-language, elaborated at the border between the world and the body")[12]: "La fiecare mişcare a nimicitorului, lumea nu devine/ mai încăpătoare, dar apare/ un 0 (zero) urât şi larg, nimeni nu şi-l asumă,/ nimeni nu semnează pe el."

Confession renders authenticity and self-reflexivity to the poetical text, leading to an understanding of the world from the poet's own perspective, combined with subversive Neo-Expressionist and Postmodern strategies, such as: intertextuality, processuality, configuration of the real through writing and the text, re-semantization and a form of the dialogue with one's own past, acknowledging that "literature is nothing else but a writing of the self" (Foucault).

The subversive strategies have to be considered as techniques of "Self" production; hence, the relation between the self – a plurality of selves, poetry offering "compensation" techniques.

In Pantea's poem, otherness will always be on the inside: an inner otherness (*mise en abyme*), as the identities - avatar will be editions of the repression of the writer's artistic conscience, a writer overlooked by the feeling of death: "Doamne, sunt îngropat, din lăuntrul

[8] Pantea, Aurel, "Aş vrea ca ultimele cărţi …", *quoted interview.*
[9] Rhyzomatic subjectivity refers to the reiteration of the intersection points where the events associated to feelings meet words, the poetical language.
[10] Aurel Pantea, interview.
[11] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii,* translation by Al. Cistelecan, *Cartier,* Chişinău, 2012.
[12] *Ibidem*.

meu urcă spre ceruri/ bestia învingătoare" or "Cade adânc în noi grăuntele conştiinţei morţii,/ tu şi eu suntem tare departe şi privim/ lanurile întinse şi secerătorii,/ în moartea mare, creşte desfrânarea,/ floarea prăduitoare."

Moreover, we are surprised by the Bovary-like attitude – I let myself being swallowed by my own self, by my own poetry that gives birth to me, I observe myself as otherness, I create within me: "Stăpâna mea îmi cere supunere cu glas/ de iubită părăsită, de ce nu mă mai iubeşti, sunt maica ta,/ tu îmi vorbeşti limba, mă mişc printr-un limbaj moale[…]/[…]maica mea îmi spune/ ai grijă de cuvântul lăcuit[…]/iubeşte-mă, mai spune stăpâna,/ te voi naşte din nou[…]"

The journey in the realm of poetry is done by reference to the self, to feeling, by the introspection asked by an (acutely) perceptive poetical conscience: "dacă am putea […] am privi cu pielea." A paradigm of the silence is required, as a germination state, but also as a refuge of the language that speaks, while the poet watches: consequently, "cea din urmă strategie de evadare din captivitatea limbajului, este că poetica vorbirii se vede substituită prin poetica privirii." ("the last strategy to escape from the captivity of language is that the poetics of speech is replaced by the poetics of sight.")[13]

In this poem of the *Destroyer* in the underground of the heart, the poet declines the competence of the expert in "curgerea ofidiană a simţurilor", contemplating the man on the outside vs. the man on the inside through a ludic change between underground and backgrounds that set forward biographic sequences of the narrator corresponding to the lyrical masks, the travesty that hides "incognito" identities, bearing the print of the *Destroyer*.

Thus, one of the first references is the daily life: "Oameni pe stradă, cum îi simţi, ca o pastă,/ secretaţi de un puls fără nivel, depărtaţi şi teribil de inumani,/ cu glasurile răzbind dintr-o deplorabilă stare/ a imaginaţiei[…]/ cu simţurile multă vreme neexersate" – a shapeless daily life, monotonous, diagnosed as "ca stare deplorabilă": "ei sunt sfârşitul, ziua moartă, realitatea fără apeluri,/ făcută din lucruri de pe afară" – "omul rest."

The other reference, his own body, "propria-mi vârstă" and the flashes from the underground of existence, "viziuni <<întrerupte>>, secvenţiale, punctiforme" ("interrupted visions, in sequence manner, point-like")[14], make up the poetical body: "Stăpâna mea îmi cere supunere cu glas/ de iubită părăsită, de ce nu mă mai iubeşti[…]/ iubeşte-mă, spune stăpâna, te voi naşte din nou." In order to regain the lost corporality, the poet uses dystopia (or heterotopia), accessing both Postmodernist meanings: both the imaginal meaning or the anthropocentric one, through which the letter/ poetical language is an anagram of the body, where the writing functions as "an adventure in the search of the body" (see Crăciun), and the ludic and parodic meanings, where the body is read on multiple levels, a reading influenced by the referential ambiguity that consists in transforming the body into a letter: a "transparent body" (see Kristeva), present in the text in the undefined ambiguous "you", a "you" balancing between the character listening to the story-teller, where the poet is a "beyond" of sentences, of phrases and poetical communication.

Aurel Pantea's poems get the pulse of life and set forward an autoscopy directed towards original speech: "ne întoarcem în materia pură, fără buze,/ cu pământ în gură şi cu propoziţii/ devenim una cu parola neagră, […]acolo/ un pământ ondulat ca emoţia/ ne spune adevăratul nostru nume." It follows that the avatars of the "poetical subject" will be the dumb, dumbness, the language turned to itself: "împing limbajul, […]am fost şters, am atins mutul"[15] or "îmbată-te/ şi lasă muţenia să muşte" – "o puşcărie a muţeniei,/ închide gura,

[13] Andrei Terian, "*Negru pe negru" ("Black on Black"),* in *Ziarul Financiar - Ziarul de Duminică,* 19 Aug. 2013.

[14] Al. Cistelecan, *Diacritice*, Curtea Veche, Bucureşti, 2007, p. 158.

[15] Dumbness corresponds to a state where words germinate, in order to reveal poetical meanings: "Tăcerea este un timp poetic omogen care strânge ca o menghine între două straturi şi face să se despice cuvântul, nu atât ca un

închide-te, verbele aruncă din ele/ acţiunile ca pe nişte morţi, limbajul meu e un lung tunel/ spre linişti închise ca pupele…" – a case worm, precarious space, but protecting the poetical otherness. As if flirting with poetry, he barely lets himself be re-born: "şi eu nu mă voi naşte,/ e o zi ceţoasă şi un domn îşi plimbă câinele, veneţia sau aiurea."

If dumbness has the role of an eschatological promise, silence and the secrecy are what the lyrical self seems to wait for, hoping for a redemption coinciding with penitence or the spiritual exercise. The dumbness suggested in the poems like a feverish state of inspiration is none other than the accelerated crepuscular time of the vision, where ecstasy and containment blend together: "îmbată-te, creşte din firidele timpului mugurul chipului ce va distruge,/ îmbată-te, cineva se roagă pentru tine, îmbată-te,/ şi lasă muţenia să muşte"; the poet is excited by the lyrical drunkenness, close to a "burţi de nu", an imaginative latency that bites from a safe territory, valuable, completely ruled by poetry.

In the poems-prayers, the seeds of dumbness are attributed to the *Destroyer*, an entity generating nothingness, reducing the self to a state of silenced sweetness: thus, the self isolates itself as in asceticism, where the true "face" of poetry is revealed. The choice for dumbness also comes from the saturation of a repetitive poetical discourse, an eloquence that destroys the excessive corporality in Pantea's poetry: "Am vorbit, Doamne, şi am scris, până m-am înnegrit/ cu totul, am crescut, Doamne, în vorbele mele, iar vorbele/ mele au crescut în mine şi mi-au pus trupul în hău,/ stau în trupul meu ca într-un abis, fiecare cuvânt îl adânceşte,/ că văd mişcând timpul şi moartea, mâinile mele sânt întunecate,/ Doamne, de vorbărie, îmi port trupul ca şi cum propria-mi groapă/ aş purta-o, în el, limbajul se întâlneşte cu sine şi înnebuneşte" – consequently, the fatigue, the exhaustion as effects of the writing-building an excessive subjectivity, isolating the poet in a maze of his own language, whereas being into the body suggests the threat of time and death, a seal of languages in a hole bore as a seal of the inner exile, contaminated by the morbid latent shivers of death. The poetical body, itself a spectral body, a huge screen of scriptural and oral projections, is attacked by the letter living in its own abysmal structures, whereas the meeting with language, the turning, within this context, of language against itself induces an incurable sickness and an insanity that grinds the interiority and poetical sensitivity. The language turns against the language sedimented in the poet's body, which built a fortress against communication, and the poem becomes a collage of notes "negru pe negru."

The uprising against age "şterge în om o cifră bătrână", the uprising against the time of being: "stau în propria-mi vârstă/ ca într-un şreang, şreanguri sunt venele mele şi propoziţiilor […]" is given to poetry in order for it to extract concrete existences, Pantea's fragments, during the process of revelation (in accordance with an euphoric psyche, sometimes seen in/through gnome accents), telling about events with/about the poet: "Se instalează în mine un om bătrân, […]/ deocamdată convieţuim, avem aceleaşi vicii, ne plac aceleaşi femei,/ dar el creşte din lucrurile la care renunţ, în anumite momente,/ când limbajul însuşi are umbră, aud răsuflări obosite/ şi atunci spun:/ Dumnezeul meu mă digeră, Dumnezeului meu îi e foame,/ […] e un ins direct[…], limbajele lui imediate sunt/ dispreţul, dragostea şi răzbunarea[…]"

Monologue of feelings built on rhetorical interrogations, reflection bringing into present states consumed excessively, the poetical discourse, poly-isotope textual space, is actually a meta-text, with symptoms planned by the poetical instance when poetry becomes the body of authentic feelings: "Azi m-a văzut cel cu totul altcineva,/ mi s-a părut că aşa este

fragment de criptogramă, cât mai ales ca o lumină, un vid, o crimă, o eliberare." ("Silence is like a homogeneous poetical time that presses the word between two layers, like a vice, and makes it split, not s much as a fragment from a cryptogram, but more like a light, a void, a murder, a release") (Roland Barthes, *op.cit.*).

el: îmbătrâneşte, curând nu se va opune, va fi o tristeţe să-l învingă…" or: « Nimicitorul are rădăcini în vieţile ce nu se mai întorc"

During the entire existential itinerary dominated by an acute artistic conscience, the lyrical self will relate to the atmosphere, he will feel around the experienced events for at least two reasons: the journey in simultaneous worlds still needs as itinerary a real world, essential, basic, to which the other built worlds will relate. They will be "intertextual worlds", a type of matrix verifying the new gnosis in order to impose it among the possible worlds. Then, he will return to the familiar, ordinary worlds, to check the functionality of his reasoning in the view of the prospective intention. The poet is destined to give birth to concrete worlds. And, maybe not by accident, we notice about Pantea's love poems the dynamics of a semiotics of passion filtered by the expression of existential feelings, meant to salvage the self from any anxieties and to exorcise it in a committed discourse, randomly overlapping the landmarks of a full adventurous love life: "Patimă atroce, de parcă lumina/ dinspre tine ar rămâne grea şi te-ar lăsa,/ iar tu ai veni, te-ai apropia./ Mergem unul spre altul,/ încet, pe şoptite,/ două abisuri logodite."

Pantea's poem will not simply be a calking of worlds familiar to the self, but their re-ordering from the perspective of the authorial attitude: "Azi, mi-am văzut inima, bătea de tare departe,/ parcă nu era inima mea, alături, lângă un aparat sofisticat,/ doctoria cu ochi albaştri m-a lăsat să ascult o clipă/ ritmurile ei, am auzit mari şuvoaie şi un şuier,/ se zbătea timpul în fluvii mari, chiar aşa ar fi,/ a spus doctoriţa, dacă ne-am afla în mijlocul ei,/ de s-ar întoarce fiecare în inima lui, ar vedea subteranele/ de unde vine nimicitorul". Pantea's poetical discourse is relevant for the play of the allegorical: a tensed access to the intelligible, another launch of the dynamic leading to speech, to "feel to the opening force of the poem", as the poet emphasis in the interview. A formal inversion may be noticed in the discourse, where it finds the origins of its authority and strength. The allegorical, an aesthetic-semantic process conditioning the reduction of the discourse to the power of actuality, of the real, is "representative" twice, because it represents (as imitation) something in the world, re-presenting (presenting again) the shape of language.

In this artificial space, the created or the real are "un plus de memorie", which will be deposited in a collective memory through poetical speech: the visions of the real bring an additional memory – the memory of the present. It follows naturally, after the existential itinerary in the familiar spaces with a "joie de vivre" of duplicating the essential facts, a meaning covering the bookish as well, that the perceptive conscience will add, paradoxically, a future universe: the Logos, the Poetry. "Scrisul înseamnă intuiţie, noted Pantea. Şi intuiţia este acea dimensiune a spiritului nostru care totalizează fiinţa, adică intuiţia este integratoare. […] vreau să trăiesc intuiţia ca pe o totalizare a fiinţei mele care presupune clipa de aici, clipa de acum, clipa posibilă, presupune nopţile mele, percepţiile mele, gândirea mea, memoria şi imaginea mea. Tot." ("Writing means intuition, noted Pantea. And intuition is that dimension of our spirit that sums up the being, that is, intuition is integrating. […] I want to experience intuition as a summing up of my being assuming the present moment, the moment right now, the possible moment, assuming my nights, my perceptions, my thought, my memory and my image. Everything.")

The novelty of Pantea's poetry lies in the obsessive monologue of the conscience in assuming the responsibility of writing: "A scrie poezie presupune o maximă responsabilitate existenţială" ("To write poetry means a maximum existential responsibility") (interview), since "inteligenţa ce îşi proclamă propriul om responsabil" ("the intelligence proclaims its own responsible man") (Schiller, 1989). Moreover, "poetul are o responsabilitate ontologică" ("the poet has an ontological responsibility") (Pantea, interview). The allegory of the existential poetical itinerary no longer respects the linear classical construction, and the referential structure of the text is solidary with the auctorial intention: the familiar spaces

remain in place and closed. "Înclinaţia spre excesele trăirii şi voluptăţii dă şi o sugestie de pustiu. Pentru că, dincolo de voluptate, e nimicul, e neantul" ("The propensity towards the excesses of living and sensuousness also hints to the emptiness. For, beyond sensuousness, there is nothing, the void") – confesses the poet.

He closes the book of poetry with a poem-prayer (there are three "prayers" in the volume: three poems, a choice made by Aurel Pantea due the experiences lived in his latest books and, at the same time, the attitude of a good Christian: "Natura creştină care mă determină spune că există un singur adevăr. Iar calea spre acest adevăr e cea a rugăciunilor canonice sau necanonice. […] Aş vrea ca poezia mea să atingă sensul rugăciunii. Ce am trăit eu în ultimele două, trei cărţi, este o experienţă a traversării infernului, o expiere a răului, la capătul căreia nu-mi rămâne decât să mă rog" ("The Christian nature that characterizes me says there is only one truth. And the path to this truth is that of canonical or non-canonical prayers. […] I wish my poetry could reach the meaning of prayer. What I have lived in my previous two, three books is an experience of passing through hell, of atonement of the evil, at whose end I can only pray": "Nu mai ştiu, Doamne, de unde să încep, ce pot să-ţi spun,/ mesaje ştiute, păcate, n-am proiecte, Doamne, am păcate/ am proiecte inverse, nu ăsta e păcatul, Doamne, nu ăsta e răul,/ Doamne, uită-te la mine şi râzi, sunt rezident într-o patrie inflamată de mesaje,/ din guri deschise nu mai învie decât propoziţiile […]/ Doamne, sunt îngropat, din lăuntrul meu urcă spre ceruri/ bestia învingătoare."

The desire to write poems-prayers, that would allow the poet to confess, is shaped as a*rs poetica*: "Aş vrea ca ultimele cărţi pe care le scriu să fie cărţi de rugăciune"[16] ("I wish the last books that I write to be books of prayer"). And here is one of the best poem-prayer, which, next to Nichita Stănescu's *Oda în nici un fel de metru*, may be seen as an answer to Eminescu's *Oda*: „Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!"(Eminescu)// „Supuşi cuvântului de verb mă rog, / du-mă odată din groaza vieţii, / du-mă, du-mă, / şi nu mă mai pedepsi,/ şi mie nu mă mai redă-mă*"* (Stănescu)// Doamne, sunt aproape bătrân/ şi încă n-am învăţat să mor,/ arta asta nu e niciodată desăvârşită" (Pantea).

The hermeneutics of this last poem in the volume offers the key for the reading of the entire book: the certainty with which the beast approaches, for which he writes a paradoxical "praise": "Moartea pentru Tine, Doamne Isuse Hristoase,/ e o chestiune clasată, face parte din inventarul problemelor/ rezolvate. Înainte de a cunoaşte febrele ei, sudoarea de sânge,/ pe care Tu ai cunoscut-o, eu Te iubesc, Doamne,/ şi cu partea din mine ce va muri, cu stratul gros de umanitate,/ cu omul din mine care se va sfârşi. Sunt sediul Tău precar,/ Mântuitorule, păcatul a construit în mine multe/ fortăreţe, în fiecare din acestea eu sunt soldat împotriva Ta,/ în fiecare, voi muri luptându-mă cu Tine, nu întreb,/ dar îmi pun problema nimicirii, ce se va întâmpla, Doamne,/ cu partea din mine, care Te iubeşte şi va cunoaşte nimicirea,/ şi totul mi-e foarte aproape/ Doamne, sunt aproape bătrân/ şi încă n-am învăţat să mor,/ arta asta nu e niciodată desăvârşită". The poem-prayer is a meditative discourse on the body, a taboo subject in Pantea's poetry, body – "frail siege" of a God of love that offers, in return, "the destruction", a process adored by the Destroyer. The poetical conscience threatened by the imminence of death, of an indeterminable departure, will ignore it, and will set itself free, insisting on an art of death: to live under/ with the fears and spasms inside the being. Aurel Pantea's poetry becomes religious, with new poetical phrases, guaranteeing that there still is an anchor holding the poet ashore, safe from the nothingness of the deceptive sea of sensuousness and fatal instincts

Death is the realm of captivity. The objective pathetic phrase pushes the borders of temporality to replication and reduction: "Şi timpul nu va mai durea, şi se va despărţi/ de sine,

[16] Pantea, Aurel, "Aş vrea ca ultimele cărţi …", *Interviu citat*.

şi va rămâne sinele său, şi acolo se va urla/ într-o imagine mare,/ acum, el stă cu sinele său, ca o femeie care, în cele din urmă,/ acceptă, stă cu sinele său încărcat de sâni." Subject to time, the *Destroyer* will increase his adversity and will grimly try to shatter the last remains of an existence beaten by vices and old age, having as last effect the substitution: "Din nervi încâlciţi ies feţe neterminate,/ o stea umedă le împinge. Fără concesie/ suntem înlocuiţi" – the metaphor of "steaua umeda" ("the humid star"), suggesting the fecundity of death on the world, committing the crime and undeniably making the "replacement".

The feeling of death is animal, reaching the verge of obsession: the *Destroyer* and "urmele bestiei" – "Dumnezeul meu face zi de zi/ exerciţii de moarte şi înviere pe pielea mea, ia eu îl iubesc de nu mai pot […] / el ştie că nimicul meu/ e sămânţa nimicitorului care vrea să mă ştie mut."

The *Destroyer* seems to have the secret of escaping death, but the price of this triumph is compromised, because the sacrifice entails giving up the poetry that belongs to him, giving up his own body that is born again in the text. As a supreme request, the poet has as a consolation the prophetic promise of the after-life made by Katia, understood as a cancelation of the objective time and a collaboration in the view of the last eschatological return: the last sentence is the redemption, a return to the original meanings of the word: "Şi timpul nu va mai fi, nu va mai fi, va rămâne/ doar această propoziţie şi un câmp mare, vorbirea ultimă/ pe un mare câmp, vorbirea ultimă, străduindu-se,/ vom lucra, vom povesti despre ce a fost, ne vom odihni,/ vom lucra, spune Katia, precum Sonia din limbajul ultim,/ vom lucra, ne vom odihni."

The poet's attitude is romantic! The spirit continues its existential adventure. Here is the poetical focusing on the *Destroyer*, who satisfies his existential hunger by devouring himself: "După întâlnirile cu nimicitorul nu mai ai chip,/ porţi doar un nume şi te transformi cu totul/ într-o limbă necunoscută,/ o limbă vorbită de razele uraniului,/ nimicitorul aplaudă, moare de râs în propriile lui aplauze,/ se uită la inima mea, asta face mereu, se uită la inima mea/ cu razele uraniului."

Aurel Pantea's poetical body thus receives two connotations: on the one hand, the writing itself, as an act creating poetry and hence, the paradoxical poetical writing in the sense modern poets relate fearfully to such an instance. The violence of the dislocation brings the coherent existence of words in the claws of agraphic destruction. On the other hand, we have the obsession of poetry's becoming corporal, a poetry that becomes the very poet's body, the objectivation of poetry in the poet's body, somatography. Both instances are possible variances of Aurel Pantea's obsessive poetical body, because writing and the imputation of writing are two balancing circumstances, an oscillation between life and death, between poetry and reality.

His poetical imagery is based on lyrical tensions coming from three different areas of exploration of the poetical reality: on a well controlled bookish background, the resentful (-man) and the poet, fighting for the first place, cancelling themselves in a continuous replica: the Poet and Poetry. In this literature-devouring discourse, where poetry becomes a text eating the being and turning into a transparent effervescent poetical speech, the variables are likewise three, relating to the dominating instances identified by Iulian Boldea as generating the lyrical tension in Pantea's poetry: "o instanţă a fiziologiei, a corporalităţii şi visceralităţii, o instanţă a apelului la divinitate, la sacru şi o instanţă a textului, bazată pe instinctul autoreferenţial" ("an instance of physiology, of corporality and of the visceral, an instance reaching for divinity, the sacred and an instance of the text, based on the self-referential instinct")[17].

[17] Iulian Boldea, „Argument" in *Aurel Pantea. Ultimul taliban (Poetica neantului)*, Arhipelag XXI, Târgu-Mureş, 2014, p. 11.

Aurel Pantea is a poet of the concrete, presenting in an objective vision a state of mind. Neither the fact that he turns his poetry into prayer, nor the fact that he alludes that love is the only possibility for escape from the hell he is locked in do not make him more metaphysical, more spiritual. The hell or the magmatic abysm that he feels inside the being reveals to him all the inadvertences of humanity in details that emphasize the nothingness and gives birth to the *Destroyer*. His image is a very concrete one although, for Pantea, the *Destroyer* is all that he is not and should be, the lost, the abandon, the absence, the nothingness in place of all that should be, and the poet's prayer is thus the last discourse of beings separated from spirituality.

Bibliography

Regarding the author:

Pantea, Aurel, *Nimicitorul, Limes,* Floreşti-Cluj, 2012.

Pantea, Aurel, "Fragmente despre indeterminat", in *România literară,* nr. 44/2011, p. 20.

Pantea, Aurel, „Înclin să cred că, din iubire, divinitatea căreia mă adresez în poezie, Iisus Christos, mă înţelege şi îmi seamănă". Interview by Iulian Boldea in *România literară,* Ediţia XII, anul XLVI, Nr. 8/21 februarie 2014.

Pantea, Aurel, "Aş vrea ca ultimele cărţi pe care le scriu să fie cărţi de rugăciune", Interview bye Dia Radu for *Formula AS,* nr. 998/ 2011.

Pantea, Aurel, „Dacă ar fi o confesiune într-un act poetic, n-aş mai scrie, dar tot scriu şi tot ratez!", Interview by Ion Mihai Ionescu, for *Reţeaua literară*
http://reteaualiterara.ning.com/profiles/blogs/interviu-cu-poetul-aurel.

Criticism:

Barthes, Roland, *Gradul zero al scriiturii,* translation by Al. Cistelecan, *Cartier,* Chişinău, 2012.

Boldea, Iulian (coord.), *Aurel Pantea. Ultimul taliban (Poetica neantului),* Arhipelag XXI, Târgu-Mureş, 2014.

Buda, Dumitru-Mircea, "Poetul în infernul memoriei", in *Cultura,* nr. 471/ 12 iunie 2014.

Cistelecan, Al., *Diacritice*, Curtea Veche, Bucureşti, 2007.

Cistelecan, Al., "Ultimul taliban (*Negru pe alb*)", Revista *Cultura* nr. 220 / 2009.

Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic,* in *România literară,* Nr. 133/8 septembrie 2002.

Gorban, Paul, *Poezia şi postmodernismul românesc: Generaţia '80 şi Mircea Cărtărescu,* on http://www.poezie.ro/index.php/article/ 13982532/index.html.

Terian, Andrei, "*Negru pe negru",* in *Ziarul Financiar - Ziarul de Duminică,* 19 aug. 2013.

ENIKO ALBERT-LORINCZ; CSANAD ALBERT-LORINCZ
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

THE PRACTICE OF THE INTEGRATED PREVENTION

Abstract: Our study regarding the theoretical and practical aspects of the integrated prevention is based on a specific methodological design and analysis of the gathered data. However, our main goal it's not the communication of the quantitative results, instead we intend to formulate the theoretical conclusions that can be deriving from our analyses. Our data were gathered through analyses last for more than two decades, applying questionnaires, interviewing and focus group experiences regarding the problematic of drug consuming, and our goal is to raise this information to a level of theoretical conceptualization.
The actuality of our study is given by the fact that data provided by both our research and international literature show that deviances, including the frequency of drug use is manifesting an ascendant trend. Topics about prevention are present among the resources and discussions in home specialty literature for decades, in campaigns or rather sporadically. However, we can observe a lack of regional or national coordination, and planned collaborative prevention practices. In the same time, we rarely find an aggregation and summarized interpretation of the national research data, which allows the translation of them into theoretical models. Our goal is to fill this gap through our analyses.
We believe that only prevention programs that are adapted to the local conditions and socio-cultural environment will show a relevant efficiency. Nowadays, they are being used the same universal programs from America to Europe.
In our study, we perform to a theoretical explanation of prevention, this way raising the possibility of an attitude change, and the establishment of a national data-based preventative approach. In our approach, we integrate the concepts present in the international literature of prevention. Furthermore, we are subtracting those conclusions on which bases the prevention can be interpreted as a tool for community mental health and sharing those aspects that contribute to the design and implementation of efficient prevention. We also provide theoretical models serving the design and the implementation process of prevention, besides introducing a new concept: the designation of integrated prevention, based on our analyses.

Keywords: Community mental health - health promotion - direct and indirect prevention - prevention levels - reactive prevention - protective factors - predictive factors - individual and community tailored - Integrated prevention.

1. Introduction

The structure of our paper is rather peculiar, our aim is not the presentation of quantitative datas but the summarizing of the theoretical conclusions which have been formed in the last two decades in which we have realized various studies related to the drug-issues.

Our own researches and international datas show that the degree of deviance has an increasing tendency (Albert-Lőrincz, 2011 Botescu 2011, Elekes 2011, EMCDDA 2012). Even if the spectrum of the consumed drugs is changing, after all the number of the

consumers does not get smaller. Romania also has a drog-prevention strategy, for at least two decades there have also been practiced various forms of prevention, but with a sporadic character. However, the regional and countrywide coordination of this activity is still missing, so is the theoretical summarizing of the datas in the form of theoretical models and as a consequences these can not be applied in autochtonic prevention programs. This paper intends to fill this gap.

The purpose of our paper is to prepare the change of attitude towards the prevention and to contribute to the change of perspective on the prevention.

2. The prevention as a mental hygienic instrument of the community

In this perspective the prevention is nothing else but health-development, the setting of the fundaments of the request for a healthy way of live. Thus the prevention, and even the drug-prevention is not only about drugs. It promotes the health as a value. It promotes continuous, non-action like, long-term activity which has as a partial aim the drug-free life. The final objective is the healthy joy of life, self-activity for the health. For this purpose the distribution of information itself is not enough. The knowledge is necessary but it is still not enough. The informing activity must not be disincentive, it must rely on true facts. It should bring up proper arguments and through the commitment is must take effect on the conviction, targeting the health-friendly attitudes and the positive health-conduct. This can be realized only through the common effect of development of the personality (health-education and health-learning through gaining of skills) and through the influence of the ambience (health-preserving actions). In this context the primary aim is not only the development of the knowledge and level of information and awareness, but also the influence of the attitudes and conduct towards the healthy way of life. People must be made able to live their lives in a healty way, to preserve their physical and mental health and to increase their resisting capacities.

In this approach Caplan's (1946) triple divisional system of the prevention proved to be too narrow and inflexible, so we complete on the base of on Mrazek and Haggerty (1994) and imagine the efficient prevention in the structure of action-levels. In this context we make difference among:

- general prevention, which is valid for the whole population or to a certain part of the population,
- the selective preventive action, which targets group with a bigger level of risk than the average,
- the indicative one, when the prevention targets persons in the case of who the risks factors are multiple, focuses on the already diagnosed persons, groups, families, here the therapy and the prevention cannot be distinguished. This Is mainly realized between institutional frames.

The EMDDA (The Drug-Center of the European Union) since 2000 realizes the same way the division of the prevention, taking into consideration the individual and community requests of the targeted population. The main focus being on the social utility -related to the deviancy-sources offered by the individuals, lobbies and subcultures- according to the international experiences, the prevention has three major objectives:

-the limitation of the offer: the restriction of access,
-the limitation of the demand: the diminishing of the number of consumers,
-the limitation of the damage: avoiding the complications and social damages.

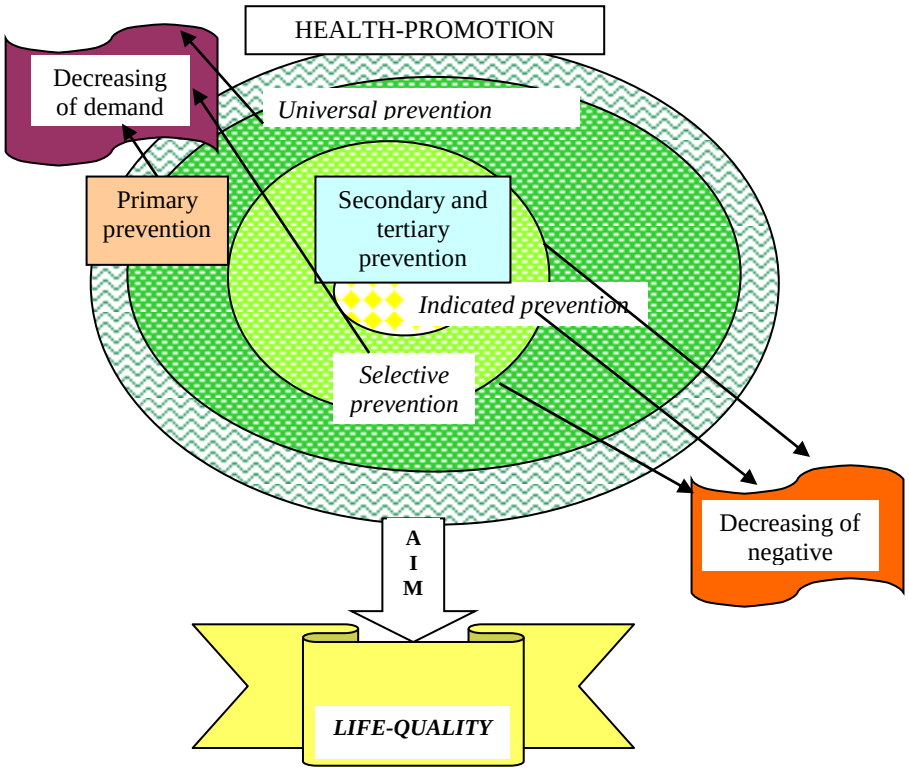


Figure 1. Integrated prevention
(source: Albert-Lőrincz E., 2009, 42.)

Searching the correlation among the concepts we can tell, that: the limitation of the demand in the fields of pornography and drugs should be realized with the universal or sometimes called primary prevention. The same objective is targeted by the selective and indicated, by other words secondary or tertiary prevention, but the emphasis is moved in these cases on the diminishing of the level of damage.

The diminishing of the damages – avoiding infections (HIV, hepatythis), avoiding the consumer to become dealer, the reduction of the risk of criminalization and not to commit crimes- should be ensured by the secondary and tertiary prevention, by other words by the selective and indicated prevention.

The indicated prevention is mainly dedicated to the dependents, but in the context of integration the levels interfere with each other and if the experimentation with drugs has already been started, there's need for all the three. The peculiarities of the cases decide, which the primary form of prevention should be.

The prevention can happen in direct and indirect forms. In the protection, preservation and re-gaining of the mental health it has a direct role: the health-care, the educational system but even the justice can be mentioned here, for example the penitentiary system. Indirect instrument can be the social-policies, the political actions influencing employment and the various institutions of the civic sphere.

From the perspective of the direct prevention a central, key meaning has the service of the mental health. For this it is necessary to have the skill of en effective life-organizing, the living of the emotional and spiritual well-being, to treat properly the challenges and to strengthen the feel of the control. The two main purposes are the increasing of the individual confronting ability and the creation of a supporting ambience.

The indirect prevention can be served with the following health-preserving social-policy actions:

- prevention- culture, the shaping of the public opinion,
- the increasing of the responsibility of the mass-media,
- organization of campaigns for health-culture, like ,,Drug day''-groups for way of live,
- the development of voluntary programs,
- the discovery and early treatment of risked groups,
- formation of experts,
- charity activities, financial support for prevention-related activities.

3. Aspects for the planning of the efficient prevention

Today's specialized scientific bibliography offers various models, which can form serious and well-researched theoretical background for the implementation of the prevention programs. They can be guidelines for the planning of long term, multilevel prevention programs. However, these programs should always be adapted to the local necessities and should be planned in a system-perspective. Based on the specialized bibliography and research datas we created the above presented model:

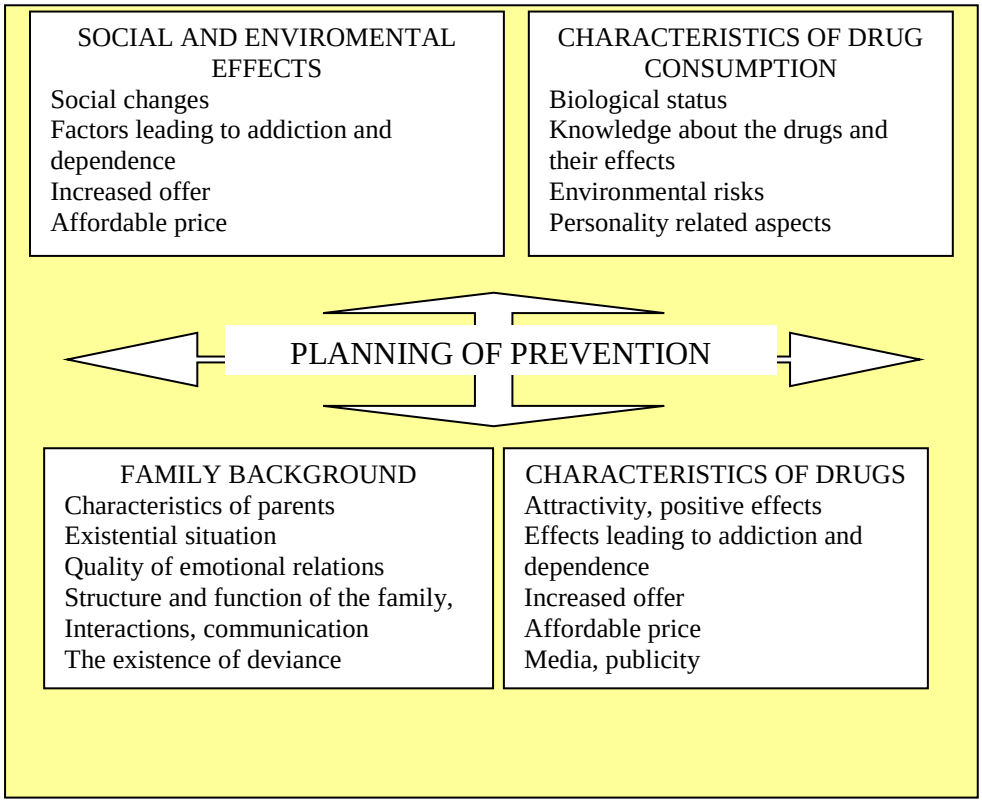


Figure 2. Planning of prevention
(source: Albert-Lőrincz E., 2009, 194.)

In order to be effective all the four factors must be taken into consideration and an effect is necessary on them. A suitable guideline is the prevention model of Catalano and Dooley (1980), which indicates that the action must take place on two levels: on the level of planning and scheduling and on the level of intervention.

In the first phase: the proactive, or universal prevention must be presented, which means, that the diagnosis must be made on the levels of all the four factors: what should be eliminated and what should be developed? It is always important to elaborate an individualized intervention plan corresponding to the given situation

Thinking about the future study of efficiency, measurable and followable parameters must be selected. In the case of the budget the main aspect is the accountability.

In the second phase: the purpose of the reactive prevention is on one hand the development of such skills of the population which are necessary during the confrontation with the risk-factors. On the other hand, to eliminate or to compensate the risk-factors in the perspective of all the four factors. These are the predictive factors which make one inclinable toward drug consumption or other deviant form of conduct. On the level of the primary prevention this means health-development and health-preserving measures.

In the third phase: for the selective and indicated prevention- in the case of risk-groups and dependents wishing to get healed- the activity which should be done is written by Caplan (1964): we should focus on the early symptoms with the purpose of preventing the aggravation of the symptoms and the progress of the illness. The selective message targeting the risk-groups should contain the prevention of self-treatment and the decreasing of risky forms of behavior.

In the schools in the frame of the selective prevention there can be realized such programs which have as target groups those endangered young persons among whom the level of school-related anxiety is high, they have felt before the feeling of apathy during various activities, the feeling of being bored or they have difficulties in expressing and identifying of their feelings. They would need programs which try to balance the emotional-tone into a positive direction, and to strengthen the subsystems which form the psychological immune system. The prevention is not only about drugs.

In the fourth phase: in the frame of the indicated prevention the aim is the slowing of the existing diseases, the diminishing of the harming effects by the realization of the change in behavior, and through the mobilization of all the resources.

4. Summary

The integrated prevention presented by us is a value-transmitting, health-oriented, continuous strictly verified system of effects which is based on several scenes and several intervention possibilities. Its purpose is the maintenance of the total abstinence among the adolescents as long as possible, the elimination of drug-consumption, the avoiding of regular consumption. It requires the grounding in the childhood, the healthy socialization, the supporting and developing attitude from the parents' side, the positive peer-group effect, community relations, an independent life consolidated with firm values. The clear definition of the future social position, expectation and role-structure is necessary, and so are the problem-handling instruments, which can contribute to the responsible actions and relaxation. The satisfied psycho-social and mental necessities ensure efficiency, flexibility and control-ability for the individual. So will he/she be able to benefit of the health-preconditions offered by the society to cope with difficulties and challenges and to live a pleased, fulfilled life.

BIBLIOGRAPHY

- Albert-Lőrincz E., 2011: Comportamentul de sănătate şi comportamentul adictiv (în limba magh. Az egészséges életviteltől a drogfogyasztó magatartásig), Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár közösen a Loisir kiadóval, Budapest;
- Albert-Lőrincz E., 2009: Prevenirea consumului de droguri. Teoria si practica prevenirii integrată. (în limba magh. A drogfogyasztás prevenciója. Az integrált megelőzés elmélete és gyakorlata), Cluj-Napoca, Editura Presa Universitară Clujană;
- Botescu, A., 2011: Evaluarea riscurilor asociate consumului de substanţe noi cu proprietăţi psihoactive în rândul copiilor şi tinerilor din România. Raport de cercetare;
- Caplan, G., 1964: Principles of Preventiv Psychiatry. New York, Basic Books;
- Catalano, R., Dooley, D., 1980: Economic change in primary prevention. In: Prevention in mental health. Research, policy, and practice. In Price, R.H., Kerterer, R.F., Bader, B. C., Monahan, J.). Sage Publications, Beverly Hills, CA;
- Elekes Zs., 2011: Comportamnete de risc și tehnici de evaluare, (în limba magh. Egészségkárostó magatartások és mérési módszerek), Budapest, BCE;
- Mrazek, P., J., Haggerty, R., J. 1994: Reducing risks for mental disorders: frontiers for preventive intervention research. Washington, National Academy Press;
- www.ana.gov.ro, viewed: 02.03.2013.

CSANAD ALBERT LORINCZ
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

GENERAL VIEW OF THE CURRENT STATUS OF KNOWLEDGE AND ACCOMPLISHMENT REGARDING THE RIGHTS OF CHILD PATIENTS

Abstract: This paper is a synthesis of research carried out within the author's doctorate studies in an interdisciplinary field: psycho-sociology, law and medicine. The main topic has focused on the situation of children in need of medical care. The author's purpose was to identify the needs of underage patients and the persisting problems in this area. Analyzing the achievement of children's right may contribute to an increase in social responsibility towards their medical care. The research encompassed several counties in Romania and used surveys, document studies and interviews. The sample comprised 200 persons in health care, 200 parents and 200 children who had experienced medical examinations and illness plus a control group of 151 scholars – including a total of 751 persons.

The author presents a schematic layout of research directions and is summarizing the judicial norms that make up the legal framework. The personal perceptions of the concerned people - mentioned above - are also resumed. With regard to the circumstances of hospitalization, it was found that because of lack of funds and sustained attention to special care for children, optimal hospitalization conditions cannot be ensured. Hospitals are unevenly equipped at the level of localities. The health insurance system is incapable of ensuring subsidized medication for children in need, thus it does not function efficiently. The human factor (doctors and the rest of the staff) tries to meet expectations, thus compensating for deficiencies, but the classic view in which they focus on the disease without giving attention to the personality factor is predominant.

In conclusion the author is highlighting some possibilities of improving underage patient's general health-care condition: On the one hand, there is a need for a paradigm shift, i.e. the progressive switchover from focusing on treating illness to increasingly taking into account the personality of the patient, and on the other hand, there is a need to change the way of communicating with underage patients, respecting the idiosyncrasies of their age.

Keywords: children, improvements, medical rights, modern therapeutic perspectives, deficiencies.

Conceptualizarea și starea problemei

Tema drepturilor copiilor pacienţi este intens dezbătută în literatura străină, însă există puţine studii la nivel naţional. Legată de situaţia pacienţilor minori considerăm alături de Lansdown (2000), că pacienţii ar trebui să se bucure de o atenţie sporită în ceea ce privește accesul lor informat, nondiscriminativ şi echitabil la serviciile de sănătate. Investiţiile în sănătatea copiilor sunt, probabil, cele mai eficiente strategii pentru a asigura în viitor o societate stabilă, umană și democratică. Provocarea revine specialiştilor care sunt angajaţi să respecte drepturile copilului. Ei posed informaţii suficiente, pertinente şi au puterea de a face diferenţă, distincție în modul de acordare a serviciilor. Respectarea drepturilor copiilor nu poate fi percepută ca o opţiune, ca o chestiune de favoare sau bunătate pentru copii, sau ca o expresie a unor acte de caritate, ci ca obligaţii şi responsabilităţi sociale care trebuiesc onorate. Copiii primesc rareori oportunitatea de a contribui cu experienţa şi punctele lor de vedere la dezvoltarea calității serviciilor medicale furnizate.

Facilitarea participării copiilor la luarea deciziilor ce țin de sănătatea lor îmbunătăţeşte calitatea serviciilor, dezvoltă capacităţile decizionale generale şi întăreşte autoaprecierea, astfel promovând protecția copiilor. De asemenea, există dovezi că participarea copiilor în luarea deciziilor ar putea avea efecte pozitive asupra procesului curativ. Prin asigurarea participării în luarea deciziilor se măresc capacităţile de adaptare, competența și înțelegerea bolii (Kilkelly şi Donnelly, 2011).

În sensul celor afirmate mai sus este esenţial ca personalul medical care lucrează cu copiii să fie instruit și în privința stilului de comunicare cu minorii. Din partea adulţilor se solicită o atitudine respectuoasă faţă de copii. Finalitatea acestei atitudini constă în promovarea exercitării drepturilor copiilor în domeniul îngrijirii sănătăţii, respectiv promovarea bunăstării lor. Activitatea medicală poate fi realizată cel mai bine într-o echipă în care toate cadrele medicale au abordări similare în ceea ce priveşte punerea în practică a drepturilor copiilor (Waterston, 2005).

Dimensiunile cercetării

Cercetarea de faţă s-a realizat în cadrul studiilor doctorale ale autorului în perioada 2010-2013. Ne-am propus ca prin acest articol să prezentăm o sinteză a direcţiilor de cercetare şi a rezultatelor publicate (Albert-Lőrincz, 2013). Datele *cantitative* au fost obţinute prin intermediul chestionarelor. Au fost elaborate trei modele ţinând cont de specificul fiecărei categorii de persoane vizate: lucrătorii din domeniul medical, părinţii şi copiii. Chestionarele au fost inspirate de lucrările de specialitate ale unor autorilor care s-au preocupat de protecţia copiilor pacienţi (Aldersen, 2001 şi 2009; Brabin et al., 2007; Jenkins, 2010; Lansdown, 2000; Parekh, 2007; Perera, 2008; Tobin, 2006).

Eşantionul implica la început un total de 600 de cazuri, care s-a compus din câte 200 de persoane din domeniul medical, 200 părinţi şi 200 copii cu experienţa examinărilor medicale şi a bolii cu vârstele cuprinse între 7-17 ani. Ulterior eşantionul copiilor a mai fost completat cu încă 151 de cazuri – reprezentând grupul de control – format din elevi din şcoli generale. Astfel s-au putut efectua verificări şi calcule statistice comparative. Ca metoda de eşantionare am ales metoda *neprobabilistă* tip „*bulgăre de zăpadă*”. Majoritatea celor cuprinşi în cercetare au provenit din mediul urban, oraşele Cluj-Napoca, Huedin, Tg. Mureş, Sovata, Reghin, Gheorgheni, Odorheiu Secuiesc, Zalău, Braşov, Sf. Gheorghe, respectiv localităţile rurale limitrofe.

Datele au fost prelucrate cu programul informatic de statistică SPSS cu metode descriptive precum calculul frecvenţelor, tabeluri încrucişate (crosstabulations), calculul mediilor şi cu metode de analiză precum corelaţii bivariate, testul T cu eşantioane-perechi şi testul T cu eşantioane independente (ANOVA simplă).

Datele *calitative* au fost obținute prin interviuri, care s-au efectuat atât cu ocazia pre-anchetei cu scopul delimitării ariei de cercetare cât şi după aplicarea şi prelucrarea chestionarelor. La baza interviurilor a stat un ghid care viza modul de funcţionare a sistemului sanitar. Astfel am verificat credibilitatea datelor cantitative print-un total de 40 interviuri, dintre care 20 la medici pediatrii şi 20 la părinţi. Interviurile ne-au ajutat la elaborarea unor modele explicative şi la prezentarea descriptivă a situaţiei drepturilor pacienţilor minori.

Sinteza rezultatelor cercetării:

În prezenta secțiune ne-am propus să cuprindem sinteza rezultatelor cercetării, care ne ajută la formarea unei imagini complete a situației pacienților minori. Ne vom rezuma la concluziile trase de noi pe baza datelor colectate, care însă nu vor fi cuprinse în această lucrare din motive ce țin de dimensiunile și complexitatea subiectului.

Legislaţia: În urma analizei sistemului de protecţie a copiilor pe plan internaţional şi European am constatat că actele normative adoptate în România respectă exigenţele minimale cuprinse în tratatele şi convenţiile la care Statul Român a aderat. Cadrul legislativ este unul modern, dar pe alocuri suferă de lacune și de reglementări mai puţin cuprinzătoare.

Din sinteza principalelor izvoare legislative care privesc drepturile copiilor coroborate cu drepturile pacienţilor s-au conturat următoarele categorii de drepturi de sănătate:

- dreptul de a fi ascultat şi informat;
- dreptul la confidenţialitatea informaţiilor medicale;
- dreptul la libertatea deciziilor privind viaţa sexuală;
- dreptul la autodeterminare;
- dreptul (accesul) la asigurări (servicii) de sănătate.

În ciuda existenţei unei legislaţii moderne, am descoperit anumite lacune care vizează în principal categoria dreptului la autodeterminare: de exemplu, stabilirea limitelor autodeterminării este dificilă în lipsa principiilor ajutătoare – legislația nu oferă o soluție neechivocă, iar în literatura de specialitate nu există un acord unanim. Dilemele morale care privesc pacienţii copii se nasc datorită capacităţii intelectuale şi emoţionale ai acestora, capacități care se află în etapele dezvoltării. Experienţa de viaţă a minorilor este deasemenea limitată, reprezentând un alt factor important în privința capacității decizionale a copiilor. Cert este însă, că fiecare copil trebuie evaluat individual: nu se pot impune limite la procesul natural şi continuu al dezvoltării, astfel luarea deciziilor competente nu poate să depindă de o anumită vârstă (Bryant, 2009). Aşadar nu există un răspuns categoric la întrebarea de la ce vârstă devin copiii capabili să înţeleagă responsabilităţile unei decizii de sănătate. Mulți factori depind de fiecare copil individual şi de contextul actual (Alderson, 2009).

Astfel am ajuns la concluzia că drepturile copiilor trebuie interpretate din prisma tradiţiilor şi valorilor actual dominante în societate. Orice drept conferit minorilor trebuie înţeles, promovat şi exercitat având în vedere principiul interesului superior al copilului pe termen lung – principiu expres prevăzut în legislație.

Problemele şi dilemele legate de sănătatea copiilor nu pot fi soluţionate prin aplicarea ad literam a drepturilor, datorită particularităţilor posibile. Sursele juridice referitoare la copii oferă doar puncte de plecare (principii), iar deciziile de sănătate adoptate de persoanele implicate (medicii, părinţii şi copilul) trebuie să corespundă valorilor ocrotite de lege.

Alderson şi Montgomery (1996) au stabilit patru niveluri de participare a copiilor la deciziile medicale: de a fi informat (1), de a fi capabil la exprimarea unui punct de vedere (2), de a exercita influenţe asupra deciziei (3) şi de a deveni decidentul principal. Astfel pacientul minor va putea dobândi capacitatea deplină de a exercita dreptul la autodeterminare doar în timp, odată cu dezvoltarea capacităţilor intelectuale şi cu acumularea experienţei de viaţă.

Percepţiile persoanelor vizate de cercetare: O parte semnificativă din rândul specialiştilor dar şi a părinţilor nu cunosc cu desăvârşire drepturile copiilor-pacienţi. Practica – în percepţia specialiştilor şi a părinţilor – este dominată de concepţii tradiţionale care sunt mai restrictive în ceea ce priveşte drepturile copiilor. Practicienii domeniului omit să utilizeze toate facilităţile oferite de actualul cadru legislativ. Din cercetarea noastră rezultă că o parte dintre drepturile copilului pacient nu sunt respectate în practică – în special dreptul la autodeterminare –, iar în lipsa unor modele de interacţiuni legislativ-juridice aceste cazuri rămân nedetectate. Cu toate acestea nu am surprins la copiii-pacienți nemulțumiri generale, ci doar am reușit să detectăm doar anumite cazuri izolate.

Din nefericire există un fenomen negativ răspândit în practica medicală în privința comunicării cu pacientul minor: medicii nu depun eforturi suficiente să comunice direct cu copilul, de multe ori cu ocazia consultaţiilor medicale părinţii vorbesc în locul copiilor. Copiii nu sunt informaţi pe deplin asupra evoluției stării lor de sănătate, din motivul că sunt

consideraţi incapabili, imaturi sau necompetenţi în materie. Nici părinţii nu-şi capătă toate informaţiile disponibile de la cadrele medicale, deoarece medicii pot fi nerăbdători sau aflaţi sub presiunea timpului. Toate acestea reprezintă impedimente în comunicarea multidirecţională între medicii, părinţii şi pacieţii copii. În asemenea cazuri se ignoră faptul că părinţii au un rol activ important în transmiterea informaţiilor medicale către copil.

Din datele noastre rezultă că minorii preferă comunicarea adecvată pe care o înţeleg şi aşteaptă explicaţii de la persoane adulte. Importanţa comunicării a fost semnalată în literatura de specialitate şi de alţi autori (Avery, 2009; Miu, 2004; Kilkelly şi Donnelly, 2011; Lansdown, 2000; Alderson, 1993).

Respectarea confidenţialităţii nu reprezintă probleme deosebite, cu toate că există o scurgere de informaţii în toate direcţiile: de la copii la părinţi, de la părinţi la medici, respectiv de la medici la părinţi şi copii. În majoritatea cazurilor minorii preferă să comunice deschis cu părinţii despre problemele medicale.

În practica medicală din România se acceptă conceptul autodeterminării limitate: minorii cu un anumit grad de maturitate care deţin informaţii suficiente pot lua anumite decizii (mai ales atunci dacă aceste decizii coincid cu voinţa adulţilor). Nici părinţii dar nici personalul medical nu cunoaşte pe deplin cuprinsul şi extinderea dreptului la autodeterminare. Din datele noastre de cercetare obţinute direct de la copiii rezultă că de multe ori aceştia nu sunt întrebaţi deloc în privinţa deciziilor de sănătate.

Libertatea deciziilor legate de viaţa sexuală a minorilor nu este primită fără rezerve nici de către părinţii şi nici de către cadrele medicale, dat totuşi se consideră că se acumulează un nivel acceptabil de cunoştiinţe de protecţie sexuală începând de la vârstele de 14-16 ani. Părinţii sunt de acord ca minorii să-şi aleagă mijloacele contraceptive odată ce au informaţii suficiente în materie.

Părinţii nu sunt suficient de informaţi cu privire la sistemul asigurărilor de sănătate, nu cunosc conţinutul pachetului de bază de care se bucură toţi copiii.

Alegerea şi prescripţia medicamentaţiei cel mai eficiente poate fi împiedicată de medicamentele care nu sunt compensate în cadrul sistemului public de asigurări de sănătate. În asemenea cazuri părinţii sunt puşi în situaţia să procure medicamentele prin aprovizionare proprie sau să aleagă un tratament mai ieftin, dar mai puţin eficient.

Ceea ce priveşte condiţiile şi împrejurările de spitalizare, am constatat că nu se pot asigura condiţii optime în lipsa fondurilor. Dotarea spitalelor este insuficientă şi inegală la nivelul localităţilor. Sistemul asigurărilor de sănătate funcţionează anevoios, deoarece nu oferă întotdeauna medicamente compensate pentru copii cu boli grave. În detrimentul acestora totuşi factorul uman (medicii şi restul personalului) încearcă să răspundă aşteptărilor, compensând cât se poate din lipsuri.

Idei privind gestionarea situaţiei existente

În continuare dorim să prezentăm principiile după care ne vom ghida în proiectarea propunerilor pentru ameliorarea funcţionării sistemului de îngrijire a pacienţilor minori.

Ca punct de plecare, trebuie precizat că în concepţia noastră există trei elemete de bază, care trebuie respectate când ne gândim la formularea unor răspunsuri pozitive la problemele şi dilemele constatate în cadrul cercetării.

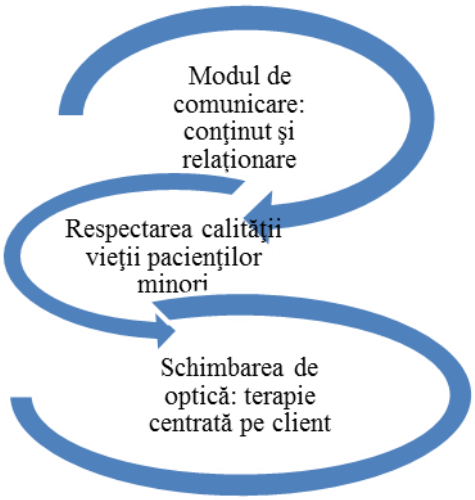

Modul de comunicare: conţinut şi relaţionare
Respectarea calităţii vieţii pacienţilor minori
Schimbarea de optică: terapie centrată pe client

Fig. nr. 1. Modelul posibilităţilor de ameliorare a situaţiei pacienţilor minori (sursa Albert-Lorincz, 2013 p. 160.)

Avem convingerea că primul pas în ameliorarea şi îmbunătăţirea îngrijirii pacienţilor minori este *schimbarea de optică* asupra problemei tratate. Aceasta înseamnă trecerea progresivă de la centrarea terapeutică asupra bolii spre o mai bună luare în considerare a personalităţii pacientului, „adică spre o focalizare pe subiectul unic şi complex … prin care ar face posibilă ameliorarea stării de sănătate a populaţiei" (Mârza-Dănilă, 2009, p. 51). Această trecere este posibilă doar prin renunţarea la centrarea terapeutică asupra bolii în favoarea respectării dimensiunilor de personalitate a medicilor şi a pacienţilor. Este nevoie de un parteneriat între personalul medical, părinţi şi copilul pacient. Parteneriatul se realizează cu condiţia interrelaţionărilor reciproce. Aceste interacţiuni pot genera mulţumire atât din partea personalului din domeniul sanitar cât şi din partea beneficiarilor. Astfel se asigură satisfacerea nevoilor de bază ale pacienţilor şi se respectă mai mult dreptul la calitatea de viaţă pozitivă, ceea este ce este considerat de noi ca al doilea factor de ameliorare a situaţiei pacienţilor minori – primul fiind schimbarea de optică şi centrarea pe personalitatea pacientului.

Conceptul de calitate a vieţii îl folosim în sensul definit de Organizaţia Mondială a Sănătăţii în 1998: „Calitatea vieţii este dată de percepţiile indivizilor asupra situaţiilor sociale, în contextul sistemelor de valori culturale în care trăiesc şi în dependenţă de propriile trebuinţe, standarde şi aspiraţii" (OMS, 1998). Acest termen a fost adaptat la specificul bolnavilor, adică „prin calitatea vieţii în medicină se înţelege bunăstarea fizică, psihică şi socială, precum şi capacitatea pacienţilor de a-şi îndeplini sarcinile obişnuite, în existenţa lor cotidiană" (Lupu, 2006, p. 73). În accepţiunea noastră calitatea vieţii pacienţilor minori depinde în primul rând de asigurarea nevoilor şi drepturilor fundamentale ale copiilor bolnavi. Pentru aceasta ar trebui cunoscute şi acceptate drepturile specifice, de asemenea precum şi nevoile psihosociale ale acestei categorii. Cunoaşterea nevoilor pacientului în general „ajută personalul medical să aleagă între diferite tratamente alternative, să informeze pacienţii asupra efectelor posibile ale diferitelor proceduri medicale, să monitorizeze progresul tratamentelor aplicate, din punctul de vedere al pacientului" (Lupu, 2006, p.78). Acest considerent este adevărat şi în cazul pacientului minor. Adoptăm şi abordarea lui Constanza (2008), după care calitatea vieţii pacienţilor minori înseamnă în primul rând bunăstarea subiectivă, mulţumirea faţă de gradul în care nevoile lor sunt satisfăcute. Toate propunerile noastre pentru ameliorarea îngrijirii copiilor bolnavi vor fi focalizate pe ideea respectării calităţii de viaţă pozitivă a pacienţilor minori.

Al treilea factor care trebuie luat în considerare în scopul îmbunătăţirii condiţiilor din sistemul sanitar este *modul de comunicare* şi realizarea importanţei comunicării empatice.

Cercetarea noastră a scos la iveală aceea că principalii factori de risc legați de îngrijirea pacienților minori (neatenţia faţă de copii, lipsa comunicării cu ei despre starea lor, atitudinea neutră (uneori chiar nepăsătoare) a personalului medical, manifestări de nerăbdare, duritate, plictiseala, nemotivarea sau chiar şi burn aut-ul) pot fi ameliorație – după opinia medicilor şi părinţilor intervievaţi – prin schimbarea de atitudine şi printr-o mai bună comunicare.

Pe parcursul cercetării noastre am descoperit că una dintre problemele cele mai grave care afectează pacienții minori este comunicarea inadecvată.

Cu scopul de a oferi personalului medical alternative de comportamente pozitive vom prezenta modelul lui Street şi Epstein, (2008, p. 256). Acest model de comunicare poate ajuta personalul medical să comunice adecvat cu pacientul, în scopul influenţării pozitive a sănătății pacienților.

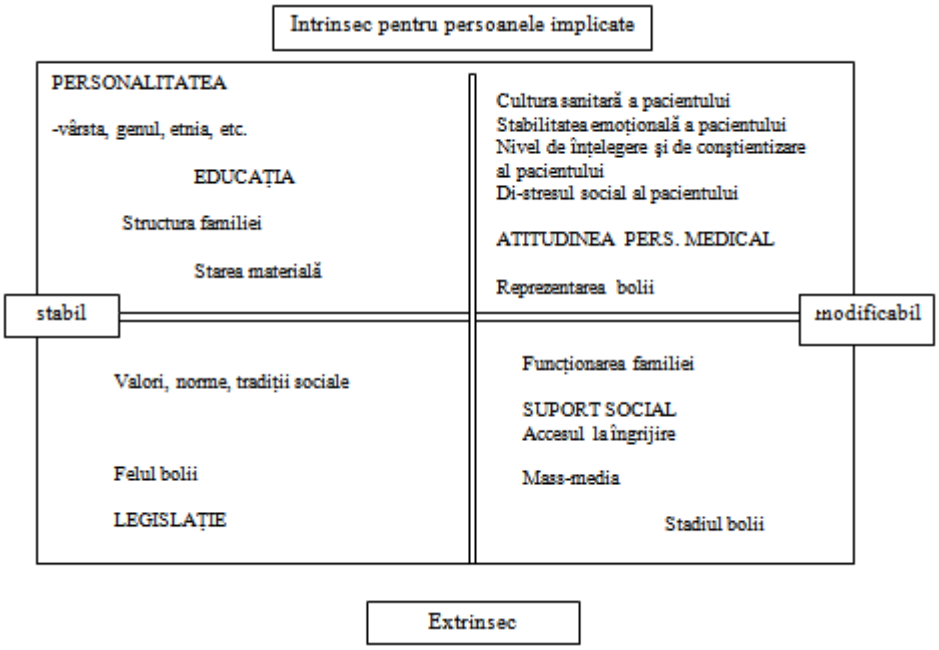


Fig. nr. 2. Model pentru ameliorarea comunicării personalului medical-pacient cu scopul influenţării pozitive a sănătății (Sursa: Street și Epstein, 2008, p. 256).

După cum se poate vedea în acest model (Fig. nr. 2) eficienţa comunicării între personalul medical-pacient depinde de o serie de factori subiectivi şi obiectivi. Numai cu condiţia respectării acestora putem realiza o comunicare pro-sănătate, care are o influenţă pozitivă asupra calităţii vieţii pacienţilor.

În concluzie, având în vedere modelul prezentat mai sus, comunicarea care respectă autonomia şi demnitatea pacienţilor minori este o cerinţă stringentă care trebuie asigurată de către pesonalului medical. În vederea elevării calităţii de viaţă a copiilor pacienți este aşadar comunicarea empatică şi profesională, informarea, ascultarea, respectarea secretului profesional şi a confidenţialităţii, precum şi respectarea autodeterminării, a deciziilor libere referitoare la problemele medicale. Premisa, ca realizarea drepturilor să se manifeste prin comunicare este cunoaşterea şi accepatrea acestora de către personalul medical. Trebuie găsită o cale ca personalul medical să fie informat şi format în această privinţă. La fel, este nevoie ca să se atragă atenţia medicilor asupra faptului că reciprocitatea în comunicare se poate realiza numai dacă și copilul minor este considerat ca personalitate cu statut integral, considerent care prezice un fel de partenerierat asimetric dar totuşi echitabil - în limita şi în scopul comun. Aceasta înseamnă un climat de încredere, de securitate în care copilul este privit nu numai din perspectiva bolnavului şi a bolii, iar medicul numai din perspectiva deținătorului științei, ci ca

şi persoane în interacţiune. Fiecare copil, pe lângă caracteristicile de vărstă, este o fire particulară, o personalitate. Vine dintr-o anume comunitate, cu o anumită înzestrare culturală, cu valori şi norme specifice. Familia lui trăieşte în anume condiţii materiale, funcţionează după propriile obiceiuri, datini, legi. Nivelul educaţiei şi în special al educaţiei sanitare a copiilor pacienţi poate să fie foarte diferit, ca şi gravitatea bolii lor. Toate aceste caracteristici obiectivi şi subiectivi trebuie respectate în situaţii de comunicare. Numai astfel se pot asigura condiţii prielnice pentru însănătoşire.

Factorii enumeraţi ţin de contextul actului medial şi reprezintă *dimensiunea stabilă,* aşa cum denumesc înşişi autorii modelului mai sus detailat. În modelul lui Street şi Epstein (2008) există însă şi o altă categorie de factori – la fel de important în comunicare – cel al factorilor *modificabili şi modelabili*. Aceasta accentuează importanţa adoptării unei atitudini deschise şi flexibile a personalului medical faţă de situaţiile-problemă. Ei au sarcina de a influenţa în mod pozitiv formarea culturii sanitare a pacienţilor şi să ajute pacienţii în acceptarea rolului de bolnav, cu o reprezentare adecvată a bolii. Printr-o comunicare empatică se poate asigura o bună informare a pacienţilor, se poate respecta autodeterminarea şi libertatea lor la deciziile legate de sănătate, şi în caz special la decizii libere privind viaţa sexuală şi de reproducere. Astfel se scade di-stresul pacienţilor, se întăreşte stabilitatea emoţională, condiţia de bază a mobilizării resurselor pentru vindecare. Printr-o bună colaborare cu familia se poate asigura un bun suport social la fel indispensabil pentru copilul bolnav.

De asemenea se poate ameliora maladia dacă se cunoaşte şi se respectă reglementările sistemul de asigurare socială.

Comunicaţia cu presa este un alt factor în formarea şi ridicarea culturii sanitare a populaţiei.

Modul de relaţionare şi de comunicare a personalului medical poate avea o contribuţie majoră la determinarea eficienţei la care funcţionează întregul sistem de îngrijire a pacienţilor minori cât şi la mulţumirea şi satisfacţia beneficiarilor.

Pentru a analiza şi mai diferenţiat comunicarea dintre personal medical şi pacienţii-copii, propunem studierea şi a unui alt model elaborat tot de autorii indicaţi mai sus, însă l-am adaptat la specificul cercetării noastre. Îl prezentăm cu intenţia de a *sugera direcţia schimbărilor de atitudini în modul de comunicare (Fig. nr. 3).*

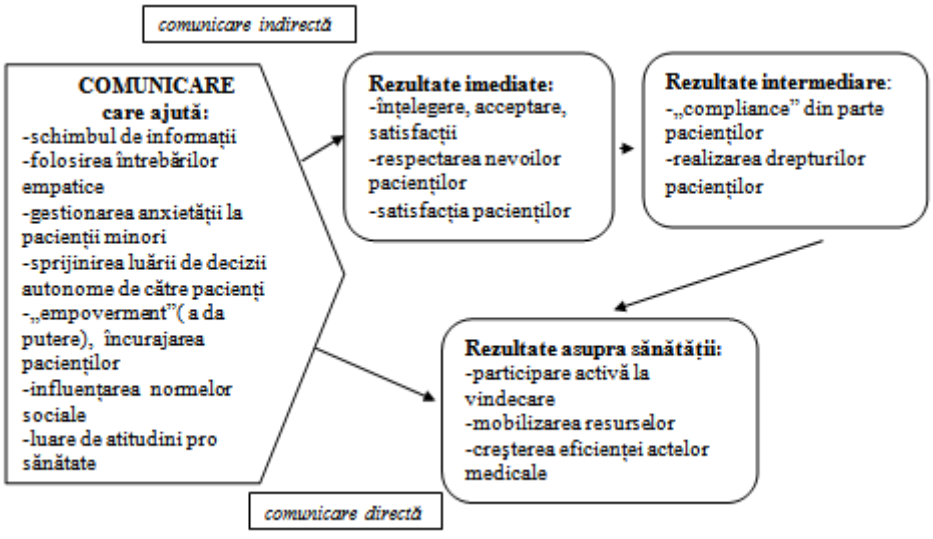


Fig. nr. 3. Adapatarea modelului „Paşii comunicării directe şi indirecte cu scopul promovării a sănătăţii" (Direct and indirect Pathways from Communication to Health Outcomes), sursa Street şi Epstein, 2008, p. 240.

Dacă se produce o regândire a comunicării în spiritul modelului de mai sus, atunci ea poate avea funcţii de reglementare şi de structurare a interacţiunilor în direcţia dorită de noi şi poate promova sănătatea. Mârza-Dănilă (2009, p. 21) accentuează faptul că actul de „comunicare presupune procese de ajustare şi acordare" a părţilor. Este indispensabil ca medicul să ţină cont de natura relaţiei cu pacientul şi mai ales a influenţei manierei şi codului de comunicare asupra vindecării. Scopul principal al medicului trebuie să fie obţinerea participării pacientului la tratament. Personalul medical trebuie să-şi ţine cont de nivelul de înţelegere şi de specificul codului lingvistic utilizat de copii. Scopul propus nu poate fi atins cu ignorarea acestora. Este foarte important ca mesajul transmis şi cel perceput să nu fie distorsionat, să fie eligibil și univoc. În caz contrar se face necesar intervenţii comunicaționali de ajustare. Epuran M. (citat de Mârza-Dănilă, 2009) enumeră 14 reguli pentru emiterea mesajelor eficiente. Aceste cerinţe ar trebui respectate mai ales în cazul copiilor, care percep mai greu informaţiile medicale. Aşadar, se urmăreşte ca mesajele:

- să fie directe;
- să exprime opinia personală;
- să fie complete şi specifice;
- să fie clare şi consistente;
- să evite ambiguităţile;
- să exprime clar sentimentele şi cerinţele;
- să prezinte separat faptele de opinii;
- să concentreze mesajul asupra unui singur lucru odată;
- să transmită mesajul imediat când observă ceva;
- să nu conţină aluzii la alte persoane;
- să fie stimulative;
- să fie congruente;
- să fie redundante (să folosească şi alte canale: imagini video, fotografii etc.);
- să corespundă cadrelor de referinţă ale receptorului;
- emiţătorul trebuie să se asigure că mesajul său a fost bine interpretat (să obţină feed-back-ul).

Copiii recepţionează cu mai mare fineţe mesajele non-verbale decât cele verbale, astfel pe lângă mesajul verbal trebuie avut o mare grijă şi asupra celui non-verbal şi plurimodali, adică o comunicare în cât mai multe canale comunicaționale.

Despre importanţa comunicării în promovarea participaţiei decizionale a copiilor Kilkelly şi Donnelly (2011) au constatat în urma unor interviuri efectuate, că minorii acordă un grad ridicat de importanță comunicării directe cu personalul medical şi preferă să fie implicați în deciziile luate. Copiii încă de la vârste fragede (6-7 ani) au idei despre cum s-ar putea realiza efectiv participarea lor la decizii. După părerea lor limbajul şi stilul folosit de asistentele medicale pot fi înțelese mai ușor decât limbajul medicilor. Rezultă că un limbajul mai adecvat şi adaptat la nivelul de înțelegere a copilului ar fi binevenit şi din partea medicilor. Se pare că medicii sunt preocupaţi cu problemele legate de tratament, alegerea medicamentaţiei eficiente, adesea neglijând comunicarea adecvată. Copiii intervievați are prefera ca medicii să comunice în direct şi mai des cu ei. Alte doleanțe, aşteptări identificate au mai fost empatia şi umorul, care aproape lipsesc în totalitate în stilul de comunicare utilizat de către personalul medical.

Discuții:

Din cele prezentate anterior reiese că principala cale spre ameliorarea îngrijirii pacienţilor minori este regândirea şi remodelarea comunicării cu ei. Conform literaturii de specialitate minorii acordă importanţă deosebită comunicării cu personalul medical şi preferă ca aceasta să fie deschis, direct şi folosind un limbaj pe înțelesul lor. Scopul comunicării este implicarea copiilor în luarea deciziilor de sănătate. Alte aşteptări din partea copiilor faţă de personalul medical, identificate atât de cercetătorii din străinătate cât și de noi a fost empatia şi umorul (Kilkelly şi Donnelly, 2011).

Marele avantaj al cercetării efectuată de noi a fost că a identificat şi a contribuit – mai ales în cadrul interviurilor – la *conştientizarea problemelor* de către specialiştii din domeniu.

Problemele şi dilemele se concentrează în jurul autonomiei copiilor, deoarece din normele juridice lipsesc cu desăvârşire criteriile de determinare a capacităţii sau incapacităţii copiilor în ceea ce priveşte exercitarea autodeterminării.

Pentru a putea realiza o comunicare eficeientă cu copii avem nevoie și de un cadru juridico-administrativ care ar face posibil realizarea drepturilor la această categorie de pacienți. În această direcție am formulat propunerile de mai jos:

- situaţia copiilor bolnavi poate fi îmbunătăţită prin influenţarea politicilor sociale. Dacă se vrea influenţarea unui proces politic, trebuie atins o formă de putere sau trebuie realizat un partenariat care are puterea de a efectua modificări (Bergman 1994);
- să se ceară personalului medical o modalitate de interacțiune bazată pe informarea copilului corespunzătoare vârstei sale și consultarea acestuia, pentru ca medicul să fie ajutat de colaborarea copilului, ce stă pe baza dreptului său la autodeterminare.

Concluzii:

Promovarea participării decizionale a copiilor: trebuie insistat mai mult pe importanţa unei comunicări adecvate cu copilul, deoarece obţinerea încrederii şi colaborării minorului poate influenţa benefic vindecarea. Copiii trebuie ajutaţi să înveţe cum se ia o decizie de sănătate responsabilă. Atât medicii cât şi părinţii ar trebui să pună mai mult accent pe factorii de personalitate care contribuie în mare parte la recuperarea copilului, pentru că focusarea doar pe tratamentul medical se pare a fi insuficientă.

Există multe problemele şi dileme legate de sănătatea copiilor care nu pot fi soluţionate doar prin simpla aplicare a normelor juridice, prin urmare soluţionarea acestora depinde de factorul uman şi de exercitarea responsabilităţii sociale faţă de copiii aflaţi în situaţii de excepţie, precum în caz de boală.

BIBLIOGRAFIE

- Albert-Lőrincz, Csanád, (2013), *Drepturile si dilemele morale care privesc copiii cu diagnostic medical*, Presa Universitară Clujană, Cluj-Napoca;
- Alderson, Priscilla, (2009), Why I wrote Children's Consent to Surgery?, *Clinical Ethics*, Vol. 4, Issue 3, p. 159-162;
- Alderson, Priscilla, (1993), European Charter of Children's Rights. *Bulletin of Medical Ethics*, October, p. 13-15, http://www.cirp.org/library/ethics/alderson/ accesat 24.07.2014;
- Avery, Graham, (2009), Consent and confidentiality. *Practice Nurse*, Vol. 38, Issue 8, p. 34-38;
- Alderson, Priscilla şi Montgomery, Jonathan, (1996), *Health Care Choices: Making Decisions with Children*. Institute for Public Policy Research, London;

- Bergman, Abraham B., (1994), Using politics to improve the health of children, *Health Matrix: Journal of Law-Medicine*; Vol. 4 Issue 1, p. 31-40;
- Brabin, Loretta – Roberts, Stephen A. – Kitchener, Henry C., (2007), A semi-qualitative study of attitudes to vaccinating adolescents against human papillomavirus without parental consent. *BMC Public Health*, Vol. 7 Nr. 20, doi:10.1186/1471-2458-7-20,
  http://www.biomedcentral.com/1471-2458/7/20 accesat la 24.07.2014;
  - Bryant, Diana, (2009), It's my body, isnt't it? Children, medical treatment and human rights, *Monash University Law Review*, Vol. 35, Issue 2, p. 193-211;
- Jenkins, Peter, (2010), Having confidence in therapeutic work with young people: constraints and challenges to confidentiality, *British Journal of Guidance & Counselling*, Vol. 38 Issue 3, p. 263-274;
- Kilkelly, Ursula și Donnelly, Mary (2011), Participation in Healthcare: The Views and Experiences of Children and Young People. *International Journal of Children's Rights*, Vol. 19, No. 1, p. 107–125;
- Lansdown, Gerison, (2000), Implementing children's rights and health. *Archives of Disease in Childhood*, Vol. 83, Issue 4, p. 286-288;
- Lupu, Iustin, (2006), Calitatea vieţii în sănătate. *Revista Calitatea vieţii,* Vol. 17, nr. 1–2, p. 73–91;
- Mârza-Dănilă, Doina, (2009), *Relaţia terapeut-pacient (Terapia centrată pe client)*. Editura Alma Mater, Bacău;
- Miu, Nicolae, (2004), *Ştiinţele comportamentului*, Ed. Medicală Universitară „Iuliu Haţieganu", Cluj-Napoca;
- Organizaţia Mondială a Sănătăţii,
  http://depts.washington.edu/seaqol/docs/WHOQOL_Bibliography.pdf - accesat 20.01.2013;
- Parekh, Shalin. A, (2007), Child consent and the law: an insight and discussion into the law relating to consent and competence, *Child: Care, Health & Development,* Vol. 33 Issue 1, p. 78-82;
- Perera, Anthony, (2008), Can I Decide Please? The State of Children's Consent in the UK, *European Journal of Health Law,* Vol. 15, Issue 4, p. 411-420;
- Street, Ronald L. și Epstein, Richard M., (2008), Lesson from Thery and Reseearch on Clinician-Pacient Communication. In Glanz, K., Rimer, B., K., Viswanath, K., (editors): *Helath behavior and helath education, Theory, Research and Practice*. 4th edition, Published by Jossey-Bass, San Francisco, p. 237-268;
- Tobin, John, (2006), Beyond the Supermarket Shelf: Using a Rights Based Approach to Address Children's Health Needs. *International Journal of Children's Rights*, Vol. 14, p. 275-306;
- Waterston, Tony, (2005), A general paediatrician's practice in children's rights, *Archives of Disease in Childhood*, Vol. 90, Issue 2, p. 178-181.

ANA-VALERIA GORCEA (STOICA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

CHARACTER`S AVATARS IN MIRCEA NEDELCIU`S NOVEL ZODIA SCAFANDRULUI

Abstract: Based on the idea that generaly the literary creation conveys an anthropocentric image of the world, we will try to identify in this paper the different instances of the characters appearing in Mircea Nedelciu's novel, Zodia scafandrului. We will delve into the transformations they go through and the effects of the communist rule on their identities, rule that creates an opposite effect that the one intended, the so-called boomerang effect. The novel, built on two narrative plans, autobiographical and fictional, is a showcase of the living conditions in an oppressive system, with at its forefront the mail character trapped between duties, constraints and imperatives imposed by the society, along with his aspirations, needs and personal characteristics, which give the dimension of surface and deepness to the novel.

Keywords: Mircea Nedelciu, "The Diver's Sign", character, deepness, surface, pressure.

Romanul *Zodia scafandrului* (Editura Compania, 2000) poate fi considerat un roman al maturității artistice a prozatorului Mircea Nedelciu. Acest „roman inedit", după cum însuși prozatorul îl numește, a fost scris în perioada 1988-1992 și face parte dintr-un proiect amplu dar nefinalizat, notează Adina Kenereș[1]. Proiectul inițial al prozatorului anunța o tetralogie ce cuprindea lunile: I. Februarie, II. Decembrie, III. Martie și IV. Noiembrie, singura parte dusă până la capăt fiind prima – februarie, având 25 de capitole, pe care prozatorul le-a revăzut în anul 1996. După cum s-a constatat, chiar dacă romanul ar fi trebuit să continue, nu este „«o carte neterminată». Cuvintele nu cad în gol la mijlocul frazei finale"[2], textul are limpezimea unei opere întregite, cizelate. Ce se remarcă în acest ultim roman, este că prozatorul se desprinde de tehnicitatea și instrumentele de lucru uzitate în scrierile anterioare și se dedă la delicii narative. Surpinde, în schimb, nota pronunțat autobiografică și *scriitura directă, explicită*[3] a discursului în care nu mai sunt reținerile impuse de regimul totalitar, ci franchețea și libertatea de exprimare a opiniile în mod public, recăpătate odată cu înlăturarea regimului comunist – fie că sunt despre realitatea politică și socială, fie despre cea sexuală.

Ideea noului roman, simțită și testată până la cristalizarea acesteia, apare, mai întâi, în ultima scriere din volumul *Și ieri va fi o zi* [4] *– Primul exil la cronoscop –,* lucru de care suntem atenționați, după cum obișnuiește însuși autorul: „... ideea cărții următoare îți vine imediat ce ai pus punct la capătul ultimei propoziții din cea anterioară"[5]. *Presiunea* apare încifrată în intriga textului S.F., spre deosebire de presiunea resimțită și regăsită, aici, în mod direct, ca o forță exterioară din partea sistemului opresiv care apasă și acaparează, sau ca pe o

[1] „În chip de notă asupra ediției", la Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, Editura Compania, Seria Contemporani, București, 2000.
[2] Ibidem.
[3] Adina Dinițoiu, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, prefață de Paul Cornea, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 448.
[4] Mircea Nedelciu, *Proză scurtă - Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietății, Și ieri va fi o zi*, prefața de Sanda Cordoș („Mircea Nedelciu și proba clasicismului"), Editura Compania, București, 2003, p. 653, 655-656.
[5] Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, p. 131.

forță internă, sub forma bolii, care avansează odată cu scrierea romanului și, care o dată cu terminarea romanului, crede Mircea Nedelciu, va duce la moartea sa. Tema romanului constă în confruntarea între presiuni diferite ce oscilează între opresiunea sistemului politic și social, pe de o parte, și frica de moarte, pe de altă parte.

Titlul romanului, alcătuit din cele două substantive comune – *zodia* și *scafandru* –, are sensuri conotative, ce pot oferi o grilă de lectură a textului. Astfel, *zodiacul,* conform *Dicționarului de simboluri* a lui J. Chevalier și A. Gheerbrant, are dublă accepțiune. Mai întâi, poate fi considerat un simbol în sine, și anume, *cercul* care, alături de cruce și pătrat, sugerează noțiunea de timp sau imită inteligența prin mișcarea circulară. A doua accepțiune a zodiacului, cea pe care o vom urmări în continuare, este cea de ansamblu de simboluri a căror semnificații variază în funcție de relațiile pe care le întreține între ele, acesta cuprinzând 12 constelații[6]. Dintre acestea, cele patru luni amintite mai sus în proiectata tetralogie, corespund zodiei vărsător (februarie), săgetător (decembrie), pești (martie), respectiv, scorpion (noiembrie). Remarcăm semnul caracteristic al constelației Vărsătorului – care alături de leu, taur și scorpion, marchează timpii forte din cursa solară – și anume, imaginea unui bărbat[7]. Dacă analizăm etimologia cuvântului *scafandru* – gr. *skaphe* „barcă" + *andrós* „bărbat" –, acesta denotă atât o călătorie, în centrul căreia se află bărbatul, cât și costumul de protecție etanș și izolat față de mediul exterior folosit în apă sau la altitudini ridicate. *Scafandrul,* metaforă a presiunii, situează în centrul narațiunii figura personajului masculin, fie că aceasta se referă la condiția naratorului personaj sau al alter ego-ului său, Diogene Sava, în timpul existenței lor comuniste, fie că se referă la figura „iubitului conducător" ce se desprinde creionată în spatele capitolelor sau ca figură evocată în text.

Lucrarea de față își propune o incursiune în lumea personajului, în ceea ce privește construcția și ipostazierile sale, modul lui de a fi în lume, *pentru sine* și *împreună cu* alții.

Romanul este construit pe două planuri narative, unul nonficțional, desăvârșit autobiografic, și altul ficțional. Chiar dacă celor două planuri le este alocat un spațiu inegal (9 capitole primului, respectiv, 16 capitole celui de-al doilea), acestea „sunt egale ca importanță și se oglindesc unul într-altul."[8] Naratorul ne atenționează, încă de la început, că romanul de profunzime corespunde primului plan, iar romanul de suprafață ar corespunde planului ficțional, însă, considerăm că amândouă planurile conțin cele două dimensiuni: de profunzime (conflictul interior al personajului Mircea Nedelciu provocat de existența sub auspiciile politico-sociale cu efectele de rigoare și efectele bolii, respectiv, presiunea răsfrântă asupra personajului Diogene Sava de către același sistemul totalitar) și de suprafață (existența de zi cu zi din perioada comunistă, întâmplările la care participă protagoniștii, informațiile de natură politică, socială și istorică): „Imaginea exactă ar fi că pielea și conștiința fac împreună o suprafață prinsă între două profunzimi pline de amenințări și capcane: trupul, pe de o parte, și corpul social, societatea noastră românească din 1988, pe de altă parte"[9].

Construcția narativă nu este una complicată, forța romanului vine din poveste și din cei care de-a lungul paginilor o trăiesc. Imaginea bărbatului tutelează opera, în timp ce imaginea femeii este slab reprezentată. Folosirea cu preponderență a imaginii masculine, crează un mit personal al autorului, ce denotă misoginismul personajului masculin. Poate fi vorba despre un misoginism necesar, în condițiile date. Prin presiunea continuă a sistemului politic și social, care atacă, în sine, *masculinitatea* personajului prin anularea unor drepturi esențiale, cum ar fi, de exemplu, slujbe sub capacitatea intelectuală, marginalizarea, forțarea

[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, P-Z, Editura Artemis, București, 1969, pp. 498-502.
[7] Ibidem.
[8] Al. Th. Ionescu, *Mircea Nedelciu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura „Aula", Colecția „Canon", Brașov, 2001, p. 39.
[9] Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 9.

înspre colectivizare, preamărirea *unicului* conducător, etc. duc la o demasculinizare, față de care personajele lui Mircea Nedelciu se opun.

Cele două personaje centrale sunt în același timp asemănătoare, trăiesc în aceleași vremuri și se completează reciproc, iar cele două planuri epice dezvoltă trama narativă a fiecăruia dintre ele. În primul planul, eul biografic se conturează prin paginile de jurnal consemnate pe parcursul câtorva zile în luna februarie 1988 ce sunt transcrise în text, prin detaliile despre scrierea romanului, sau prin apariția primelor semne și gestionarea bolii, ce pare să se agraveze o dată cu scrierea romanului. Paginile de jurnal au „narator, personaje și situații reale, legate atât de viața cotidiană cât și de viața literară a anilor `80, prin evenimente și conjucturi în care Nedelciu a fost implicat”[10]. În paginile jurnalului din februarie 1988, este surprinsă perioada în care e vânzător la Librăria Cartea Românească și dorește să scoată un colet de la poștă. Chiar dacă este avertizat de Petre Răileanu, cu care poartă o discuție despre situația romanului *Femeia în roșu*, că e necesar să existe grad de rudenie pentru a putea ridica un colet, acesta e supus umilinței de tânăra poștăriță ce „are un inexplicabil sentiment al puterii discreționare”[11] și îi refuză dreptul de a ridica ceva ce îi aparține. Este momentul în care își face apariția sentimentul profund numit *ură*, atras de suma de nedreptăți la care este supus. Considerat de acesta semn al vulnerabilității în fața celor învestiți cu uneltele abuzului găsește următoarea soluție: „ca să fii tare, nu lua în seamă nici una din nedreptăți, ia-le în glumă!”[12] Urmează apoi scene din viața cotidiană (lectură, film, întâlnirea cu roșcata Carina, așteptarea fiului la gară, ocazie cu care trenul are o întârziere de câteva ore..., diverse vizite...).

Periplul printre numele cu rezonanță din cadrul Consiliului Culturii și Educației Socialiste printre care și Bălăiță, D.R. Popescu, Ulici de către care Mircea Nedelciu este sfătuit să se supună puterii prin intrarea în partid, se încheie cu vizita și discuția cu Dulea, cel ce deține puterea discreționară. Dezaprobarea și desconsiderarea la adresa acestuia este arătată de narator prin discuția despre „gîlciul” său (modalitate prin care acesta sfidează boala care-l înspăimântă), denumire ce „vine din limbajul doftoroaielor de la țară și desemnează cam orice umflătură din zona gâtului, de la oreion sau răceală la ceea ce mă înspăimântă pe mine și nu îndrăzneam să numesc nici în gând”[13]. Propunerea lui Dulea era de a-l angaja ca redactor la o casă de film, aceasta ca urmare a interviului dat de Dan Petrescu la *Liberation* și citit la Europa liberă[14], fapt ce a tulburat apele în afara granițelor datorită condiției de tânăr scriitor fără serviciu a acestuia. Propunerea este respinsă în cele din urmă de Nedelciu, care refuză să intre în partid, motivând pentru sine că „pentru un prozator adevărat e mai interesantă condiția de infractor decât aceea de funcționar al Puterii, plin de obligații și lipsit de orice putere.”[15] Face acest lucru în contextul în care ani de zile nu s-a putut înscrie în partid și au existat repercusiuni din cauza dosarelor tatălui său, a cumnatului său stabilit în America, fiindcă lucra cu străinii la ONT,etc. Toate aceste situații sunt notate și analizate de către Mircea Nedelciu cu o „lucuditate ținută în frâu de o viziune ironică”.[16] De asemenea, din cele câteva pagini de jurnal nu lipsesc figuri apropiate lui din lumea literară, cum ar fi Ov. S. Crohmălniceanu căruia îi cere sfaturi, Nic Iliescu, Sorin Preda, Iova, Pittiș etc.

Demersul autobiografic se încheie o dată cu capitolul 22, metatext al romanului, prin care aflăm întregul mecanism al scrierii romanului, explorarea adâncimilor, incursiunile în lumea scafandrilor, întâlnirea cu scafandrul Scarlat, momentele și locurile de scriere, toate

[10] Al. Th. Ionescu, *op. cit.*
[11] Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 11.
[12] Ibidem, p. 15.
[13] Ibidem, p. 8.
[14] Ibidem, p. 81.
[15] Ibidem, p. 84.
[16] Al. Th. Ionescu, *op. cit.*

acestea dublate de boală. Momentele de febră, de boală, de tratamente, de suferință, de diagnostice ce frizează, astăzi, realitatea – „boala periodică familială mediteraneană”[17] – sunt detaliate și notate într-un mod lucid, transparent fiind asociate cu frigul „simbolic al societății comuniste din România anului 1989”[18] căruia corpul i se opune.

Frigul este și cel care îi provoacă declicul personajului Diogene Sava prin care își rememorează întreaga viață, plecând din prezentul lunii februarie 1988, ora 5 dimineață în stația de tramvai. „Frigul-spaimă”, „frigul-neant”, așteptarea, frica sunt resimțite atât de către eul biografic cât și de eul ficțional, aceste stări fiind patronate de forța presiunii.

Cel de-al doilea plan narativ al romanului, cel ficțional, îl are ca protagonist pe Diogene Sava, alter ego al naratorului. Roman al devenirii acestuia (Bildungsroman), dimensiunea de profunzime este caracterizată prin aceeași presiunea răsfrântă de sistemul comunist și resimțită de personaj, întreaga narațiune este o amplificare iterativă a acestei percepții, universul fiindu-i marcat de la început de percepția enunțată de expersia „cuprins de o spaimă grozavă”. Dimensiunea de suprafață se referă la modurile în care acesta încearcă să se încadreze într-o societate ce-i subminează integritatea și inteligența, fiind „altfel”, adică „normal [...] pentru că toată lumea o luase razna, era anormală”[19], concluzie la care ajunge prin clasa a opta și pe care o menține până la final. Atât Diogene Sava cât și Mircea Nedelciu se simt și sunt „altfel” în societatea în care trăiesc. Ceea ce fac: găsesc soluții de adaptare la un astfel de climat al alienării.

Traseul devenirii figurat de întâmplările din viața lui Diogene pare a fi un model repetitiv care povestit, retrospectiv, într-o ordine cronologică arată, de fiecare dată, metafora unei existențe lipsite de conținut în acel regim totalitar. Îmbrățișarea mamei sale și ceea ce vede peste umărul ei, odată cu decizia de a-și întemeia o familie, nu poate decât să-i producă panică pentru perioada de umilințe și greutăți care va urma. Importantă e călătoria, nu neapărat cea cu trenul, cât periplul prin viața acestuia.

Prin intermediul acestui personaje, este surprinsă lumea satului din Bărăgan, începând cu perioada interbelică, este evocată familiei lui Gheorghe Grecu, tatăl Nașei Dița, lumea lui Mateiu Caragiale care a locuit la moșia Sionu din Bărăgan, perioada legionară a lui naș Licsandru; urmează, apoi, instalarea comunismului cu colectivizarea, urbanizarea, Bucureștiul anilor `60-`80. Periplul istoric trece și prin Polonia anilor `80, cu greva de la Gdansk și înființarea sindicatului Solidaritatea.

Latura istorică are un rol important, fiindcă Diogene Sava este istoric. De 11 ani, Diogene Sava muncește la Marele Institut de Istorie (MII), condus de autoproclamatul doctor Popescu-Voinești. Diogene este cercetător la Secția Antică – Subsecția G (adică Geții), iar modul în care a reușit să obțină această slujbă este o dovadă clară a realității acelor ani (de la întocmirea dosarului cu procurarea hârtiilor și până la obținerea livretului militar, rezolvat de fratele mai mare care era dispărut cu mulți ani în urmă) cât și a *supremației* unui funcționar public (de exemplu, secretara Neaga).

Pentru delectarea lecturii, MII mai cuprindea la Secția Antică și subsecțiile: D-Daci, T-Traci, R-Romani[20], care, ne dăm seama, studia simplu, geții, dacii, tracii, romanii. Cea mai „puternică și periculoasă”[21] este Secția 0 (a protocroniștilor) – aici apare și personajul Zare, din *Zmeura de câmpie* –, secție care avea putere supremă și, care, rescria istoria, într-un mod favorabil țării și *conducătorului iubit*. De fapt, se insistă pe rolul „major” pe care îl are conducătorul țării în cadrul institutului, *Tovarășu*`, făcând toată treaba în privința istoriei contemporane, iar cele doisprezece tomuri stau drept mărturie pentru aceasta: *România pe*

[17] Mircea Nedelciu, *op. cit.*, p. 135.
[18] Ibidem, p. 136.
[19] Ibidem, p. 60.
[20] Ibidem, p. 52.
[21] Ibidem, p. 53.

drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate, lucrare supranumită în jargon ***România pe drumuri***![22] Din același capitol al grozăviilor, mai e de amintit restructurarea de instituții și intreprinderi, demolări și sistematizări în capitală, după cutremurul din 1977. Toate acestea culminează cu rescrierea calendarului, (Tovarășul aflat în zodia Vărsătorului), acestuia nefiindu-i favorabil ca „ziua suplimentară din anii bisecți să fie adăugată totdeauna zodiei Peștilor”[23], zodie în care va fi cel ce-i va urma la putere, după cum i-au prezis astrele. În tot acest decor ce frizează nebunia, Diogene Sava a găsit și el soluția salvatoare într-un astfel sistem, și anume, trecerea pe „pilot automat”[24] și decizia ca în tot acest timp să fie „un simplu curvar”[25] – o altă direcție o poveștii acestuia, în urma eșecului din adolescența sa cu Nicoleta (a se urmări perioada în care a stat în mansarda din Uranus, apoi, răbojul și în cele din urmă, kilogramele fetelor *avute*, în cursa pentru performanțe sexuale cu colegul său de la institut, Dragoș Bogdan).

Trecând peste gravitatea acestor măsuri, situația și atmosfera acestor vremuri este „reconstituită cu mare vivacitate, cu acribie descriptivă și cu vervă ironică”[26] de către Mircea Nedelciu, ironia fiind și una dintre „formele evoluate ale sfidării”[27].

În povestea lui Diogene Sava vedem și simțim transformările produse în viața la țară, modul de trai al țăranilor din perioada colectivizării, motiv de panică și presiune asupra familiei acestuia și a lui datorită refuzului tatălui său de a se înscrie în colectiv. În cele din urmă, tatăl acestuia s-a arătat mai presus decât sistemul, donând pământul său statului, refuzând, astfel, supunerea necondiționată. Împotrivirea tatălui său reprezintă o formă a demnității umane în fața presiunilor partidului, chiar dacă a atras după sine traiul părinților săi în condiții grele. Figura paternă persistă în memoria adultului Diogene Sava, iar acesta este un model pentru fiul său, fiu cu care și tatăl se mândrește și pe care îl vede ca fiind „altfel” încă de la naștere (altfel fiindcă s-a născut într-o anumită zi; altfel fiindcă a supraviețuit înghețului, atunci când a decis să-l caute în pădure pe tatăl său, după noaptea de spaimă provocată de vizita celor cu colectivizarea; altfel în momentul în care are minte pentru carte și are rezultate școlare – moment asociat cu dezamăgirea provocată de fiul mai mare, Sandu, care a fugit de acasă la Bicaz, după ce a fost prins de tatăl său împreună cu Nașa Dița într-o postură indecentă, etc.).

În final, Diogene Sava își încheie călătoria aducând-o pe Renata-Veturia în locul său natal. Scopul acestei călătorii, nu e altul decât să o prezinte pe viitoarea sa soție părinților săi. Acest fapt produce o adevărată surpiză familiei, care nu credea ca fiul lor, trecut deja de 35 de ani (bătrân pentru însurătoare, în concepția populară), se va mai însura. Importantă este povestea care se leagă pe parcursul aceste călătorii, și care formează povestea devenirii lui Diogene Sava și a societății românești.

Romanul lui Mircea Nedelciu figurează, pe lângă dimensiunea pronunțat autobiografică, una sociologică, prin care prozatorul conturează societatea românească la sfârșitul secolului al XX-lea ce a făcut compromisul alienării pentru o perioadă lungă de timp.

[22] Ibidem, p. 54.
[23] Ibidem, p. 124.
[24] Ibidem, p. 55.
[25] Ibidem
[26] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 311.
[27] Radu G., Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bacău, 1983, p. 184.

Bibliografie de referință

1. BILŢ,Valeria, *Mircea Nedelciu. Aventuri în curtea interioară a postmodernismului*, prefaţă de Gheorghe Glodeanu („Mircea Nedelciu şi poetica postmodernismului”), Editura Tipo Moldova, Iaşi, 2011.
2. BOLDEA, Iulian, *Metamorfozele textului (Orientări în literatura română de azi)*, Editura „Ardealul”, Târgu-Mureș, 1996.
3. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. 1-3, Editura Artemis, București, 1969.
4. DINIŢOIU, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în faţa politicului şi a morţii*, prefață de Paul Cornea, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011.
5. IONESCU, Al. Th., *Mircea Nedelciu – monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura „Aula”, Colecția „Canon”, Brașov, 2001.
6. LEFTER, Ion Bogdan, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010.
7. NEDELCIU, Mircea, *Zodia scafandrului*, Editura Compania, Seria Contemporani, București, 2000.
8. NEDELCIU, Mircea, *Proză scurtă - Aventuri într-o curte interioară*, *Efectul de ecou controlat*, *Amendament la instinctul proprietăţii*, *Şi ieri va fi o zi*, prefaţa de Sanda Cordoş („Mircea Nedelciu şi proba clasicismului”), Editura Compania, Bucureşti, 2003.
9. PETRESCU, Liviu, *Romanul condiției umane*, Editura Minerva, București, 1979.
10. POPOVICI, Vasile, *Lumea personajului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
11. PRINCE, Gerald, *Dicționar de naratologie*, traducere de Sorin Pîrvu, Editura Institutul European, Iași, 2004.
12. ȚEPOSU, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bacău, 1983.
13. *** *Dicționar de terminologie literară*, coord. Emil Boldan, Editura Științifică, București, 1970.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

BIANCA CRUCIU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

ANA BLANDIANA: THE POETRY OF SPIRITUAL DEPTHS

Abstract: Ana Blandiana, the most representative poetic –artistic and social sense all revealed through her poetry. Her entire poetry îs inspiration and grace. She concern existenţial mytery and knows the Truth. She gives uş a pure and full of candour poetic of profound and constant search for the divine and moral justifications of existence, bringing her fully the gratitude of being placed among the few writers whose creative interior reflects her artistic grandeur.

Keywords: Ana Blandiana's lyrism, existenţial mystery, literary motives, metafisics, divinity.

Ana Blandiana este un exponent al tradiţiei. Puritatea şi sentimentul tainei, gravitatea raportului dintre individ şi colectivitate, dintre prezent şi trecut, şi nu în ultimul rând icoanele naturii patriei, alcătuiesc o corolă revelatoare asupra unui specific şi a unei organicităţi. Cultivând valorile «mioritice», într-o transcriere contemporană şi cu un vibrant aport personal, poeta a răspuns unui «orizont de aşteptare» public, în mai mare măsură decât mulţi alţii."[1]

Luând act de destinul său, poeta şi-l asumă acţionând în direcţia dorită, corespunzătoare regimului ascetic al spiritului, pornind în căutarea «tonurilor clare» într-o lume pândită adesea de compromisuri."[2]

„Lirismul Anei Blandiana primeşte o nuanţă de impersonalitate. Vizata fiind condiţia generică, prototipică a omului. Poemele, cele mai multe, pun în ecuaţie o căutare, figurează o nostalgie. Fără nici o abatere, personajul liric repetă situaţia insului pur, ne - „lumit (cu un cuvânt călinescian) ori pe cea a iniţiatului; întâiul cu aspiraţia vieţii, cel de-al doilea cu o tânjire după ipostaza primară, imaculată; ceea ce în termenii poeziei Anei Blandiana înseamnă „drama de-a muri în alb/sau moartea de-a învinge totuşi.[3]

Aflându-se de la început în spaţiul stilistic al lui Blaga, poeta şi-a urmat consecvenţa maestrul. Primele poeme sunt ale unui orgoliu adolescentin purificator sub influenţa sensibilităţii lui Labiş. Poeta îşi trăieşte condiţia sub semnul apăsător al necesităţii opţiunii. Pretutindeni o sursă morală dar şi o aspiraţie morală — de aceea toate poemele alcătuiesc o subtilă dezbatere de probleme metafizice. Versurile luate în parte sunt de multe ori banale, dar poemele întregi au o forţă ieşită din comun.[4]

„În versurile Anei Blandiana este o pregătire generală de somn, o mişcare de repliere a materiei în ea însăşi. Şi totul, spunea ea într-un poem, adoarme cu ochii deschişi. Zăpada e punctul ultim al acestui proces. E simbolul încetării totale de a mai trăi exterior. în acest somn mineral îndrăgostiţii se refugiază cu voluptate. Lângă somn apare, ca temă complementară, tăcerea. Ana Blandiana o închipuie şi pe această luminată, creatoare (tot în sensul lui Blaga). Poezia este o floare care creşte în tăcerea somnului. Pentru că lumina spiritului să poată arde

[1] Gheorghe Grigurcu - Poezie română contemporană, voi. I, Editura revistei. Convorbiri literare", laşi, 2000, pp. 12l-122
[2] Ion Pop - Scriitori români, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 80
[3] Alexiu, L., Ideografii lirice contemporane, Editura Facla, Timişoara, 1977, pg. 44.
[4] George Alboiu "Poeţi români de azi ", ed. Cartea Românească, 1979, pg.65

înlăuntru trebuie ca lumina dinafară să se stingă. Căci poezia nu comunică, nu exprimă decât ceea ce nu există.[5]

De o certă originalitate, Ana Blandiana poate fi considerată o poetă autentică. Poezia sa deţine acel ritm cu echilibru de care are nevoie orice poezie, care are menirea de a pune în valoare profunzimile sufletului. Remarcându-se ca făcând parte din eşantionul de prima valoare a generaţiei sale se distinge prin harisma gravă dar mai ales printr-un" foarte diversificat registru al stărilor sufleteşti ". [6]

La o atentă lecturare, priveliştea interioară a poeziei demască sursa conţinuturilor ei. Adesea este presărată cu elemente originale, de cele mai multe ori fiind în ton cu modernitatea generaţiei sale abordează versul liber dar şi cel alb care într-un deplin consens artistic şi-n mod conştient alternează cu versurile clasice .[7]

Poeta îşi asumă necondiţionat responsabilitatea existenţei. pentru ea existenţa este irepetabilă şi unică implicând căutarea divinului.Deşi trăieşte în lume cu speranţă, nădejdea vieţii veşnice, suportă mai uşor toate aceste dezechilibre ocazionale (dar nu veşnice) îşi făureşte un echilibru vital personal prin eliberarea de tensiunile anormale ale vieţii, refugiindu-se cel puţin ocazional în arealul credinţei, al divinului.

Întreaga simbolistică sacră a poetei pare a fi una de natură filozofică. Între moarte şi viaţa, între maceraţie şi germinaţia colosală la scară cosmică nu se întrevede nici o demarcaţie. Poemele transmit emoţia de la cea care scrie spre acel care citeşte, de unde rezultă că în aceasta constă bogăţia versurilor ei, pentru că ele transfigurează sufletul omului. Poetul se simte a fi un mărturisitor şi un responsabil de şi pentru ce scrie. Că trăsătura definitorie a liricii sale este puritatea, candoarea, transparentă în faţa vieţii. Profunzimea eului liric denotă o iscoditoare şi permanentă căutare a unui" ceva ", dar şi a unei justificări morale a existenţei.

Ea evită expunerea directă a ideilor. Se detaşează cu simplitate şi firesc de aglomerări, preferând un rafinament şi o energie personală şi vibrantă a versului. Poezia ei este o poezie a unei conştiinţe mature care are forţă pentru a cuvânta.

Motivul căutării divinităţii este unul personal dobândirea mântuirii semenilor dar şi a sa personală. Prin poemele sale se întrevăd răspunsuri la unele întrebări existenţiale care frământa lumea, el, poetul pate fi privit ca un ales al providenţei pentru a aduce în lume răspunsuri la chemările Logosului spre fericirea veşnică. Poeta e fascinată de misterul existenţial, de acel mister despre care spune Blaga că este pentru noi un suprem unghi de vedere, iar în mijlocul acestei lumi se află misterul central existenţial dat fiindcă Dumnezeu este factorul originar, posesor al cunoaşterii absolute. Poeta ajunge să-L perceapă, să-L cunoască pe Dumnezeu prin tăcere, meditaţie, prin lirica ei meditativ – reflexivă, cea mai rapidă cale de acces spre meditaţie este tăcerea pe care o exersează deplin. Ea deţine un sens adânc al lumii (Blaga) se minunează în faţa misterelor, îşi exercită mai precis facultatea mirării simultan cu cea a creaţiei, îmbinând tacit inefabilul realului cu adâncimile sufletului.

Asemeni lui Blaga este preocupată şi de condiţia trecătoare a omului pe pământ, care se naşte, trăieşte şi moare, se recunoaşte pe ea însăşi a fi „nisipul clepsidrei"," omul fir de nisip şi ţărână este" care tainic măsoară timpul, foarte filosofic spunând că noi nu putem deveni Timp „numai în cădere" şi cum timpul se identifică cu infinitul, el însuşi fiind categorie infinită, aşa şi omul numai prin moarte poate să se nască la Viaţă (Condiţie). Poeta începe cu ea, cu sinele său, în această definire a condiţiei mântuirii în Timpul veşnic care presupune însă mai întâi „cădere" (moarte) spre înviere/Viaţa.

[5] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, pg. 197

[7] D. Micu Istoria Literaturii Române, ed. Saeculum i. o, 2000, pg 385

O veritabilă ars poetica se regăseşte în poemul „Tu eşti somnul” prin care poeta se confesează pur şi simplu, îşi expune crezul, se autodefineşte ca persoană, mărturisindu-ne parcă împlinirea cu vrednicie a Legii hristice a Iubirii. După cum se vede poeta cunoaşte cuvintele Fericitului Augustin „iubeşte şi fă ce vrei!” Ea ştie să-şi iubească aproapele” ca pe sine însuşi”, prin această iubire ea se situează deasupra „vrăjmaşilor” pentru că ea vede în toţi chipul lui Hristos, spunând „Cei ce mă urau m-au iubit cel mai tare”, este oarecum o contradicţie, cum poţi să-l iubeşti pe cel ce-ţi face rău, omeneşte vorbind, dar poeta urmează exemplul lui Hristos, care spune în marea durere a Sa, dar cu multă iubire „Tată, iartă-le lor că nu ştiu ce fac!”

Ea ştie că trebuie “să trăiască toate iubirile – că va veni momentul suprem, când spune ea “trec dincolo cuprinsă de zăpadă (adică în lumea rece a mormântului cu trupul şi în veşnicie cu sufletul)/Spre inima celui din urmă labirint/Unde m-aşteaptă o dreaptă judecată/Care-o să mă găsească vinovată/Poate/Şi-o să mă pedepsească pentru toate/Iubirile pe care le-am netrăit, dormind/”, ea vede iubirea ca jertfă, se jertfeşte prin iubire iubind pe cei ce n-o iubesc, astfel îşi câştigă iubirea divină, printr-o splendidă “imitatio christi”, o imitare a lui Hristos care o îmbogăţeşte şi-n acelaşi timp o umple de bucurie.

Relevant în poezia “Cel ce mă visează “este faptul că Ana Blandiana scoate la lumină identitatea, egoul său religios. Ea are conştiinţa unicităţii sale (în virtutea creaţiei toţi suntem unici) dar şi a valorii ei artistico-umane. Într-un alt poem aflăm că ea are o mare iubire, trăieşte cu o mare iubire în suflet pentru aproapele, pentru semeni, devine astfel o făclie aprinsă, o persoană care practică asceza prin iubire, ştie că forţa iubirii ei este vindecătoare, şi că prin poemele sale ea poate remedia ceva, are acea conştiinţă valorică a identităţii proprii spunând că „Cel ce mă visează/încearcă poate/Să-şi răscumpere sufletul astfel, /... /pentru a se purifica/”. Ştie că trăieşte o asceză, pe care la un moment dat o crede „ciudată”, ştie că a venit în lume cu un scop, anume acela de a aduce bucuria prin poezie, sensibilitate, inefabil pentru celălalt iar la capătul acestui drum al vieţii ne aşteaptă mântuirea, veşnicia şi că noi unii prin alţii ne mântuim, crede că e pricină de mântuire pentru alţii zicând smerindu-se „Eu sunt numai un personaj secundar/, în viaţa aceasta zicem noi, /La capătul căreia, îl aşteaptă/(pe semen)/Pace poate/şi har/”. Iubindu-şi semenii ea nu poate fi indiferentă faţă de ei. Astfel că Ana Blandiana în poemul intitulat sugestiv chiar” Sufletul “defineşte acest element ca fiind “ceva în noi/Care nu poate exista în afară “. Poeta are acea sensibilitate şi capacitate de empatizare cu celălalt, are o percepţie intuitivă a lucrurilor, ea fiind o exploratoare a realităţii. Se confesează „De câte ori nu mi s-a întâmplat/să descopăr/Suflete goale în iarbă trăgând să moară...” Dar ce sunt sufletele goale dacă nu acele suflete goale de iubire, bine, frumos. Neavând aceste virtuţi care ţin viu sufletul, ele tind să moară, să dispară în neant. În cazul nostru “iarba ‘ ca element vital poate fi exponent al existenţei vieţii, ori sufletele goale din iarbă care trag să moară, mai au o şansă şi aceasta le este oferită de către poeta care îşi atribuie calitatea de “salvator “ “le luăm cu grijă în palmă” (sufletele), atribuindu-şi în acest fel purtarea de grijă a lui Dumnezeu pentru oameni. Ea ştie că este un “înlocuitor al lui Hristos “aici pe pământ. În virtutea preoţiei universale noi toţi creştinii trebuie să ne purtăm unii altora sarcinile, ajutându-ne la greu. Suferinţa poetei este relevantă mai ales că ea spune “niciodată nu găseam destul de repede pe cineva/Să le primească în sine/.” Poeta se întreabă retoric “Sufletul se-adapostește-n noi de Dumnezeu? “Nu, sufletul se-adapostește-n noi pentru a însufleţi trupul, pentru a-l ţine în viaţă şi pentru a-l ajuta pe om să-şi dobândească mântuirea..

Omul credincios, deşi trăieşte în lume cu speranţă, cu nădejdea vieţii veşnice, suportă mai uşor toate aceste dezechilibre ocazionale îşi făureşte un echilibru vital personal prin eliberarea de tensiunile anormale ale vieţii, refugiindu-se în arealul credinţei, al divinului.

BIBLIOGRAFIE

1. Gheorghe Grigurcu - Poezie română contemporană, voi. I, Editura revistei. Convorbiri literare", laşi, 2000;

2. Ion Pop - Scriitori români, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978);

3. Alexiu,L.,Ideografii lirice contemporane, Editura Facla, Timişoara, 1977

4. George Alboiu "Poeţi români de azi ", ed. Cartea Românească, 1979;

5. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*;

6. D. Micu Istoria Literaturii Române, ed. Saeculum i. o., 2000.

ANA-MARIA PUȘCAȘU
West University of Timișoara

POETRY AND REBELLION. A BEATNIK APPROACH FROM PETRU ILIEȘU TO MARIUS IANUȘ

Abstract: Starting from the beat generation and the influence of Ginsberg's poetry, this paper analyses the connection between poetry and rebellion, focusing upon two poets from different literary generations. The common point between Petru Ilieșu, poet from Timișoara, associated with the literary generation of the '80, and Marius Ianuș, inventor of the literary movement called "fracturism" is the use of a beatnik literary technique. Both Petru Ilieșu and Marius Ianuș give a poetic representation of Romania thus offering two examples of different, yet connected, literary voices of Romanian poetry.

Keywords: Romanian poetry, rebellion, beat generation, fracturism.

Conjugarea poeziei cu atitudinea de revoltă reprezintă o constantă a literaturii diverselor perioade, mai ales în măsura în care poezia este înțeleasă ca o formulă a libertății absolute de expresie, așa cum o și afirma unul dintre scriitorii emblematici ai generației beat americane, Allen Ginsberg: "Poetry is the one place where people can speak their original human mind. It is the outlet for people to say in public what is known in private. "

Contextul socio-politic și cultural din perioada comunistă a impus, în majoritatea cazurilor, estomparea reprezentărilor literare ale atitudinii de revoltă. În această conjunctură, figura unui autor precum Petru Ilieșu nu poate apărea altfel decât aceea a nonconformistului, a celui care se autodefinește ca „ghimpele independentului politic", sfidând regulile și situându-se, până în prezent, într-un tip de marginalitate asumată. Dovadă este faptul că opera optzecistului timișorean rămâne încă una nu foarte cunoscută, deși, o sesizează Ion Bogdan Lefter, „Ilieșu scria în anii '70 poeme în maniera «beatnicilor» americani și trăia în acele medii de tineri care, în comunism, trăiau «occidental», prelungind și în România, ca în întreaga Europă Centrală, voga muzicii pop și a revoltei «anti-establishment» (cu – evident!- alte ținte decât în Vest)"[1].

Încă de la debutul cu *Pastel H* din 1978, în volumele următoare și până la *România* (1996) se face resimțită în poezia lui Petru Ilieșu influența liricii americane a anilor '50-'60 la nivelul discursului poetic. Totuși, dacă în volumele de până la *România* tonul poeziei lui Ilieșu era vag polemic, mizând pe ironie poetică, dar și pe un lirism metaforic, cu unele inserturi ludic-ironice la nivelul dialogurilor, „Pastișa după Ginsberg" a reprezentat un moment de turnură, un punct din care poezia autorului timișorean va merge pe linia tot mai accentuată a angajării sociale (vizibilă atât în poezie, cât și în viața publică), polemica și ironia devenind tot mai intense, iar revolta apărând tot mai des ca o necesitate stringentă a expresiei poetice.

„Pastișa după Ginsberg" este reluată în volumul bilingv (română-engleză) din 1999, intitulat *România. Post-scriptum* (Timișoara, Planetarium & Brumar), alături de poemul despre revoluție intitulat „Scrisoare deschisă despre fratele meu, domnului Gorbaciov"[2] și de

[1] Ion Bogdan Lefter, „Nonconformistul Petru Ilieșu" în „Observatorul cultural", nr.232 din 3 iulie 2004, p.14.
[2] Așa cum reiese din post-scriptumul explicativ ce reproduce articolul lui Petru Ilieșu din revista „Orizont", nr.2 din ianuarie 1990, p.5, poemul, publicat și în numărul anterior al aceleiași reviste, fusese trimis postului de radio

un al doilea poem, „România. Post-scriptum”. Volumul oferă astfel o perspectivă integratoare asupra semnificațiilor și potențelor poeziei lui Petru Ilieșu, dar și asupra relației sale strânse cu modelul poeziei americane a lui Allen Ginsberg, pe care a și tradus-o.

Dedicat unchiului autorului, „spânzurat în pușcărie de comuniști, în 1949”, *România* lui Ilieșu se păstrează aproape de „America” lui Allen Ginsberg dovedind, în același timp, capacitatea autorului său de a prelua tonalitatea și tehnica poetică a generației beat și de a o adapta, fără clivaje sau stridențe, realității românești postrevoluționare.

Dacă prin pastișare tehnica poetică, decuparea versurilor, structura narativă a poemului sau augmentarea tensiunii poetice prin utilizarea repetițiilor îl păstrează pe Ilieșu foarte aproape de textul original al beatnicului american, apare totuși o diferență fundamentală între cele două texte. Aceasta constă, în primul rând, în obiectul împotriva căruia poetul își îndreaptă revolta poetică, dar și în „temperatura” discursului.

Revoltei împotriva războiului, comprimată de Ginsberg în versul „*Go fuck yourself with your atom bomb*”, Ilieșu îi răspunde prin dezvoltarea, pe parcursul a unsprezece versuri, a ideii de revoltă față de contextul postrevoluționar românesc, perceput ca o perioadă a eșecului și a inutilității, a pierderii sensului: „Revoluția a fost una, iar postrevoluția/ este altceva./ Postrevoluția este o cutie de conserve care zăngăne./ O cacialma cu lumpeni revoluționari și/ lichele parvenite./ Un vax./ Un pârț istoric al unor pârțâiți istorici.”[3]

Sub sentimentul constant și obsedant al situării „în afara timpului”, autorul timișorean depune o mărturie poetică în numele „milionul de poeți” ai României, poeți ale căror voci fuseseră aproape stinse în timpul comunismului și care încă au dificultăți în a se face auziți în proaspăta democrație. Suprasaturarea de „revendicările nebunești” ale Americii este înlocuită cu „restaurațiile mafiote” ale României, iar critica ironică a consumerismului și a confuziei de valori pe care Ginsberg o sugerează prin secvența utopică a intrării în supermarket și cumpărării celor necesare „prin propriu-mi farmec personal” va fi deviată în poemul lui Ilieșu în sensul revoltei împotriva încălcărilor curente ale libertății de expresie: „Când voi putea oare intra în pagina ziarului/ cu ADEVĂRUL meu și cu propriul meu farmec personal”(p.40).

Secvența poetică ce trimite la contactele cu comunismul în cazul beatnicului american își va păstra tiparul construcției pe structura actul rememorator, interpretabilă, în același timp, și în cheie confesivă, în *România* lui Ilieșu. Opoziția față de sistem se conturează și la nivel simbolic, fiind poziționată sub semnul lipsei de regret: „Știi România obișnuiam să fiu hipiot când eram puști./ Purtam blugi uzați cămăși cu flori/ și ascultam Doors./ nu regret.” (p.42)

O expresie a evadării din cotidianul suprasaturat de redundanța evenimentelor din „hârdăul politic” se constituie în nopțile „pierdute” în clubul de jazz. *Jazz-ul ca stare de spirit* sau ca formulă a rezistenței transpare pe întreg parcursul poeziei lui Petru Ilieșu și din volumele anterioare, precum *Camera de mercur* (1982), în care se regăsesc trimiteri la membrii formației de jazz din Timișoara Bega Blues Band.

Situarea cu detașare ironică față de mediul social și atragerea atenției cu privire la mecanismele defecte ale societății românești postrevoluționare „Ar fi trebuit să mă vezi citind ziarul «Scânteia»./ Îngerul meu «**SRI**»-ist crede că am perfectă dreptate./ ” este completată de revolta împotriva mass-mediei care distorsionează realitatea transformându-se într-o entatite obsedantă, de tip orwellian, care sufocă individul și determină „coșmarurile neangajării politice” sau „mustrările de conștiință/ ale lipsei de discernământ”.

Unul dintre multiplele puncte de forță ale poemului lui Petru Ilieșu se coagulează în imaginea tragică a Revoluției ca punct istoric de turnură, precedat și sucedat de moarte

„Europa Liberă” în octombrie 1989 și, mai apoi, în 18-19 decembrie 1989, cu P.S.-ul: „Acum se moare de glonț în România, domnule Gorbaciov!”.

[3] Petru Ilieșu, *România. Post-scriptum*, Timișoara, Editura Planetarium & Brumar, 1999, p.38.

„România încă nu ți-am povestit cum se moare cu adevărat/ într-o Revoluție.// România încă nu ți-am povestit cum se moare cu adevărat/ după Revoluție.” (p.44)

Tonul ironic și vădit contestatar în care se împletesc imagini din copilăria „cu cravata roșie” și până la imaginea lui Ion Iliescu este deturnat în mod tranșant în versul: „Mai apoi am înțeles: din tot ce-i roșu/ îmi place vinul”.În concizia sa, un vers violent și percuant, expresie a opțiunii și a negației, versul lui Petru Ilieșu a fost folosit în 2004, în cadrul campaniei inițiate de Fundația „Rubin” din Timișoara, campanie intitulată „Transport ieșit din comun” care viza aducerea scriitorilor timișoreni în atenția unui public larg, într-un mod neconvențional.

Departe de a fi, cel puțin în volumele *România* și *România. Post-scriptum,* ceea ce s-ar putea numi un scriitor „cuminte”, în poezia lui Ilieșu „ironia devine pamflet politic, melancolia elegiacă se transformă în diatribă necruțătoare și vehementă, cu adresă socială, fapt ce a scandalizat unele mentalități pudibonde.”[4] Confruntat cu absența sau întârzierea unei adevărate schimbări în structura socială, Ilieșu afirmă cu un soi de amară resemnare: „Eu am visat cu totul altceva”, rămânând, în același timp, un excepțional marginal a cărui poezie poate că va fi pusă cândva în valoare în adevăratul sens al cuvântului.

Această scandalizare a mentalităților confruntate cu o poezie a revoltei își are sursa în falsa sinonimie construită între revoltă și denigrare și funcționează, de cele mai multe ori, ca generator al reacțiilor imediate de discreditare a valorii poeziei de acest tip, de negare a ei.

Confruntarea cu un anumit grad de violență la nivelul limbajului sau al imaginarului, de altfel destul de atenuat în cazul poeziei lui Petru Ilieșu față de Allen Ginsberg, mult mai evident în cazul literaturii fracturiste a lui Marius Ianuș, generează consternare, trimițând la asocierea directă cu vulgaritatea, cu un gest de atentat la „bunele moravuri”. Spre deosebire de ignoranță, revolta e departe de a fi confortabilă.

Totuși, trebuie subliniat faptul că atitudinea aceasta de revoltă se dovedește a fi de puține ori un gest de denigrare sau distrugere, având, mai degrabă, în multe dintre cazuri, resorturile ancorate în afecțiune și empatie față de obiect revoltei. O dovedește și cazul poeziei lui Petru Ilieșu care nu este un act denigrator, ci o frumoasă și reușită poveste a dezvrăjirii, a destrămării iluziei.

Traiectoria poeziei de revoltă socială deschisă de Petru Ilieșu în anii ‘90 va fi continuată prin coagularea, în jurul anilor 2000, a unei noi generații literare, generația douămiistă. Fără a fi scutită de un destul de amplu proces de contestare și suscitând diverse polemici în special în primii ani ai începutului de mileniu, generația douămiistă a dat o serie de scriitori care au reușit să-și confirme poziția în literatură și o serie de manifeste literare. Mai mult credo-uri poetice decât manifeste în sine, multe dintre acestea s-au stins destul de repede, fără a li se acorda o prea mare importanță.

Cel mai cunoscut dintre acestea, și cel mai „scandalos” în același timp, rămâne „Manifestul fracturist”, lansat de Marius Ianuș și Dumitru Crudu. Textul manifestului va fi publicat, într-o primă variantă, în „Monitorul de Braşov” în octombrie 1998, pentru ca, ulterior, să fie completat cu anexe și reluat în reviste precum „Vatra” (în 2001) sau „Caiete critice” (în 2005).

Fracturismul a reprezentat o poziționare în opoziție față de generația optzecistă, dar și o expresie a necesității unei schimbări, după cum o menționa Marius Ianuș: „Când m-a întâlnit cu Dudu (Dumitru Crudu, n.m.), în 1998, simţeam amândoi că poezia pe care o scriam noi era total diferită de aceea a înaintaşilor, dar diferenţa asta nu purta un nume. În fapt,

[4] ***Academia Română, *Dicționarul General al Literaturii române*,(E/K) București, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p.591.

amândoi militasem până atunci pentru o ruptură de optzecism, eu în Bucureşti, el în Braşov, simţind clar modificările din structura liricii române."[5]

Nu este de ignorat faptul că acest curent douămiist constituie, prin proiectele demarate şi autorii implicați, un punct de congurență între două literaturi de aceeași limbă venind din spații cu profile socio-culturale diferite. Au fost aduși astfel în prim-plan unii autori tineri basarabeni precum Dumitru Crudu, Alexandru Vakulovski, Mihai Vakulovski sau Ștefan Baștovoi (în prezent Savatie Baștovoi). Acesta din urmă a fost considerat de către cei doi inițiatori ai fracturismului drept prin autor de această factură, fapt vizibil și în sloganul ales pentru revista „Stare de urgenţă": „Patria mea e Planeta Moldova. Preşedintele Patriei Mele e Ştefan Baştovoi".

Tonalitatea virulentă a textelor autorilor fracturişti, situarea într-o dimensiune a minimalismului și mizerabilismului, ca și incursiunile poetice violente în dimensiunea socială au avut drept model generația beat americană. De aici și perceperea actului scrierii din prisma autenticității și a angajării, la fel cum Allen Ginsberg vorbește, într-un interviu acordat în 1995 lui Daniel Deleanu despre poezie afirmând: „pentru noi poezia a fost trăire, iar generația Beat a fost un modus vivendi".[6] În acest sens, în ceea ce privește poezia lui Marius Ianuș, Bogdan-Alexandru Stănescu punctează, într-un articol din 2003, necesitatea tratării filonului social, precizând că „poezia lui este esențialmente un manifest social"[7].

Se remarcă o apetenţă a fracturiştilor pentru generarea de polemici, atât în planul social (scandalul legat de legalizarea marijuanei), cât şi în viaţa literară, prin lansarea „Manifestului fracturist" care a creat, mai apoi, numeroase conflicte cu unii dintre reprezentanţii generaţiei optzeci. Acesta este şi motivul care îl determină pe Daniel Cristea-Enache să vorbească despre o adevărată „strategie a scandalului" pe care Marius Ianuş o foloseşte.

Unul dintre „scandalurile" de care se leagă numele lui Marius Ianuş este cel conturat în jurul poemului „România", împotriva căruia apare, în 2000, un „Apel din Statele Unite ale Americii", reunind protestul unor personalităţi din S.U.A., Canada, Columbia, Austria şi România şi făcând referire la „o campanie de denigrare a valorilor culturii naţionale, de distorsionare a adevărului istoric şi a tradiţiilor strămoşeşti, promovând contracultura şi creaţiile obscene, decadente."[8]

Este, în acest caz, contestat atât poemul „România" al lui Marius Ianuş, citit în cadrul Cenaclului „Litere" moderat de Mircea Cărtărescu, cât şi textul lui Mihail Gălăţanu „O noapte cu patria", solicitându-se Inspectoratului de Poliţie „efectuarea de cercetări sub aspect infracţional şi pedepsirea autorilor"[9].

Două articole semnate de Nicolae Manolescu, „Poezia şi codul penal" („România literară", nr.35, din 6 septembrie 2000, p.1) şi „Greaţa ideologică" („România literară", nr.39, din 4 octombrie 2000, p.1), vor răspunde solicitărilor prezentate de „Grupul pentru Dialog Social" contestând „aşezarea literaturii în perimetrul codului penal"[10].

În acest context, dimensiunea socială constituie, adesea, pentru fracturişti, linia principală de construcţie a poemului. Pe această linie funcţionează poeme în care România

---

[5] Marius Ianuş, „Cine a inventat FRACTURISMUL şi ce este el", în „Adevărul literar şi artistic", 17 iunie 2003, nr.670, anul XII, p.12

[6] Daniel Deleanu, Un interviu inedit cu Allen Ginsberg din 1995, la New York, publicat în revista România Literară, nr.2 din 2000, p.21.

[7] Bogdan-Alexandru Stănescu, „Călătorie la capătul disperării", „Luceafărul", 12 februarie 2003, nr.5 (589), p.5.

[8] Fragment din solicitarea adresată de către Inspectoratul de Poliţie al judeţului Braşov Uniunii Scriitorilor din România, din Addenda la *Dansează Ianuş*, prefaţă: Daniel Cristea-Enache, Bucureşti, Editura Vinea, 2006, p.350.

[9] Ibidem.

[10] Nicolae Manolescu, „Greața ideologică", articol prezentat în „Addenda 3. Atentat la bunele moravuri" a volumului *Dansează Ianuş*, Bucureşti, Editura Vinea, 2006, p.357.

devin „personaj”, însă în care apar evidente diferenţe de construcţie în ceea ce priveşte modalitatea de inserare a acestor „personaje” şi desfăşurarea lor de-a lungul parcursului liric.

Dacă în poezia lui Allen Ginsberg, în prelungirea căruia Marius Ianuş a fost adesea situat, America devenea, la rândul ei, personaj de poem, se produce o disociere clară între poet şi „personajul” său, Marius Ianuş împinge limitele acestei disocieri până la o imaginată interacţiune violentă, încărcată de sexualitate. De asemenea, în timp ce în cazul poetului american tensiunea poemului este generată de alternanţa interogaţiilor cu afirmaţiile, la Ianuş tensiunea se realizează mai mult din acumularea de afirmaţii, dintr-o serie de versuri „mitraliate”, din jumătăți de urlete de disperare.

Contestatul poemul „România” este parte a „Manifestului anarhist” dedicat memoriei lui Allen Ginsberg şi Jack Kerouac, ilustrarea poetică a ideilor prezentate în textul publicistic al „Manifestului fracturist”. Aici, dimensiunea socială la care se raportează eul liric va avea, în mod implicit, şi repercusiuni directe asupra imaginii sale, care se va proiecta prin apel la mecanisme precum burlescul sau absurdul, ce descompun şi deteriorează realitatea.

Realul şi societatea sunt resimţite drept adevărate sisteme opresive, cărora nu li se poate răspunde decât prin revoltă şi respingere, caz în care scriitura fracturistă dobândeşte evidente accente de act cathartic, implicând: „Un patos al dezabuzării, al rostirii directe, ca şi al imaginaţiei concretului şi imediateţii, al nefericirii sentimentale şi al revoltei existenţiale a deturnat pe jumătate în poză şi lăsat, pe cealaltă jumătate, în stare frustă în «fracturile» lui Ianuş. Arzând de pofta «de a fi băgat în seamă», el, orfan de bucurii şi glorii, practică cu superbie scrisul poetic ca pe un tratament intensiv.”[11] În acest context până şi epistolele către iubite devin nişte scrisori de dragoste inversate.

Destructurarea mecanismelor societăţii în spaţiul poemului se produce prin anularea tuturor miturilor poetice, prin subminarea marilor teme, prin trecerea lor într-un spaţiul cu toate reperele inversate sau, în anarhia specific fracturistă, anulate. Ioan Moldovan afirma, în ceea ce priveşte poezia noii generaţii că: „Pentru poetul tânăr din anul de graţie 2005 poezia vrea să fie *un act impur de revoltă*, absolută, un urlet existenţial în care toate se cheamă şi se detestă; miturile coborâte în stradă, marile teme lirice (iubirea, moartea, destinul) împinse deliberat spre zonele sordide ale existenţei, în fine, singurătăţile compacte ale omului tânăr într-o lume fără puncte de reper”[12]

Cele două coordonate specifice generaţiei, respectiv minimalismul şi mizerabilismul, sunt recognoscibile şi în poezia iniţiatorului curentului fracturist, ele fiind însă exploatate în concordanţă cu ideile teoretice vehiculate în „Manifestul fracturist”. În acest sens, accentul cade pe sondarea propriilor trăiri şi experinţe care sunt aduse în poem, experienţe „la limită, aproape nebuneşti, de un nonconformism şi o extravaganţă ce nu vor nicicum să se dilueze”[13] şi care se constituie drept specificul poeziei lui Ianuş.

Dacă „România” lui Petru Ilieşu aducea în discuţie societatea postrevoluţionară românească, păstrându-se aproape de textul lui Ginsberg pe care îl pastişa, „România” lui Marius Ianuș, pornind pe același model american, se detașează totuși, făcând însă apel la textul poetului timișorean prin versurile: „ții tu minte ce spunea Petru Ilieșu, România?/ nu știa cine-mi ești...”. Tonul polemic și atitudinea de revoltă apar mult amplificate în poemul fracturist în care reprezentările disperării se îmbină cu imagini violente, sub semnul nebuniei ce se canalizează, ca unica soluție întrevăzută, în sinucidere ca în versurile: „Simt că înnebunesc, România/ Încep să pierd controlul între lumea interiorității/ și exterior, România/ Aș fi fost un poet al interiorului/ dacă aș fi avut ce mînca/ România” sau în finalul primei părți

[11] Ioan Moldovan, „Un alt fel de anarhism”, în „Familia”, seria a V-a, octombrie 2001, anul 37 (137), nr.10 (432), p.27.
[12] Eugen Simion, „Fracturiştii”, în revista „Steaua”, nr. 2-3 (208-209) din 2005, p.3.
[13] Daniel Cristea-Enache, „Turbulenţe”, în „Adevărul literar şi artistic”, 14 august 2001, nr.580, p.5.

a manifestului: „Am făcut dragoste numai cînd m-am prefăcut că-mi/ deschid venele!/ pe stradă!// Acum venele mele deschise picură stins".

După ce a stârnit diverse reacții în literatură, fracturismul pare astăzi o direcție depășită. Astfel, dacă în noiembrie 2009, Marius Ianuș lansa, în cadrul „Poeticilor Cotidianului" realizate de Răzvan Țupa, un nou manifest denumit „Manifestul operationist", modificările ulterioare din biografia poetului au determinat, în prezent, negarea tuturor scrierilor de până în 2010 şi stoparea proiectului site-ului literar *hyperliteratura* în 20 aprilie 2010.

Din acest punct, parcursul literar al inițiatorul bucureștean al fracturismului se îndrepta spre zona ortodoxiei, publicând o serie de volume precum: *REFUZ FULARUL ALB!* (versuri, Editura Tracus Arte, 2011), *O NOAPTE ŞI O DIMINEAŢĂ* (momente, schițe, reportaje, Editura Garofina, 2011), *Vino, Măicuță! Flori duhovnicești pentru Măicuța Domnului. Lumești și nelumești*, (Ed. Garofina, 2014, ed a II-a, Prima ediție în 2013, la editura Tracus Arte, iar ediția a doua apărută la editura Garofina, 2014) sau *Flori de foc, de gând și de lumină* (Editura Garofina, 2014).

Anunțându-și propria moarte într-un post de pe blogul personal, din 18 iunie 2014, „Marius Ianuș a murit"[14], Marius Ianuș renunță la pseudonimul cu care era atât de cunoscut în lumea literară și se va întoarce la numele real Marius-Christian Drăjan, sau o parte a sa, Marius Drăjan. În plus, în postarea imediat următoare, din 3 iulie 2014, intitulată „România despre care am scris eu atunci"[15], Marius Ianuș oferă cititorilor săi virtuali link-ul și parola unei alte postări, secretizate se pare până atunci, care apare sub formula de „Îndreptări".

Menținând precizarea că textele sale anterioare rămân în continuare renegate, Marius Drăjan resimte, și sub presiunea asumării sinuciderilor a doi autori douămiiști, Constantin Virgil Bănescu și George Vasilievici, necesitatea unor rectificări în poemul „Manifest Anarhist". „Îndreptările" pornesc astfel în de la titlul poemului, care devine acum „Manifestul Fracturist", după cum o mărturisește autorul: „ca să mă dezic de anarhie, dar și pentru că acesta a fost, de fapt, adevăratul Manifest Fracturist. Cel eseistic, apărut în câteva publicații, a fost simplă publicitate."[16]

Fără a mai ține cont de decupajul inițial al versurilor și delimitându-se total de acuzele de „lipsă de patriotism" care îi fuseseră aduse, fostul autor fracturist percepe drept cea mai importantă rectificare necesară eleminarea trimiterilor la sinucidere, care să aducă astfel poemele la concordanța cu noua sa viziune asupra lumii: „Dar păcatul cel mai mare al acestor versuri nu era nici așa-zisa «lipsă de patriotism» nici cele câteva cuvinte și expresii dubioase, ci abundența cu care apărea în ele gândul sinuciderii. Îndreptându-le, am eliminat acest gând de vreo șapte-opt ori."[17]

Desigur, intervențiile autorului în text reprezintă mai mult decât simpla eleminare a ideilor suicidare, ele vizând, în același timp, și problematica limbajului dus la extrem. Fără a aduce în discuție motivația autorului pentru un asemenea gest care, în contextul dezicerii totale, poate părea redundant trădând, totodată, încă existența unei afinități pentru poemele din perioada fracturistă, este necesară o precizare. Deși eliminate sau modificate acele porțiuni care au făcut, în repetate rânduri, subiectul acuzelor din parte unor critici, considerate adesea vulgare sau pornografice, „Manifestul fracturist" este un text care nu își pierde din forța poetică nici după modificare. Ceea ce este încă o dovadă în plus a faptului că nu vulgaritatea și limbajul licențios au constituit mizele fracturismului[18].

[14] http://yanush.wordpress.com/2014/06/18/marius-ianus-a-murit/ (accesat în 21.07.2014).
[15] http://yanush.wordpress.com/2014/07/03/romania-despre-care-am-scris-eu-atunci/ (accesat în 21.07.2014).
[16] Idem.
[17] Idem.
[18] Acest subiect este tratat și de către Dumitru Crudu într-un articol din revista *tiuk!* referitor la receptarea fracturismului, http://tiuk.reea.net/8/crudu.html (accesat în 20.07.2014).

BIBLIOGRAFIE

***Academia Română, *Dicționarul General al Literaturii române*, (E/K) București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Ginsberg, Allen, *Howl și alte poeme. Antologie 1947-1997*, Traducere din limba engleză de Domnica Drumea și Petru Ilieșu, Iași, Editura Polirom, 2010.

Ianuș, Marius, *Dansează Ianuş*, prefaţă: Daniel Cristea-Enache, Bucureşti, Editura Vinea, 2006.

Ilieșu, Petru, *România. Post-scriptum*, Timișoara, Editura Planetarium & Brumar, 1999.

Cristea-Enache, Daniel, „Turbulenţe" în „Adevărul literar şi artistic", nr.580 din 14 august 2001.

Deleanu, Daniel, Inedit: un interviu cu Allen Ginsberg în „România Literară", nr.2 din 2000.

Ianuş, Marius, „Cine a inventat FRACTURISMUL şi ce este el" în „Adevărul literar şi artistic", nr.670 din 17 iunie 2003, anul XII.

Lefter, Ion Bogdan, „Nonconformistul Petru Ilieșu" în „Observatorul cultural", nr.232 din 3 iulie 2004.

Moldovan, Ioan, „Un alt fel de anarhism", în „Familia", seria a V-a, nr.10 (432) din octombrie 2001, anul 37 (137).

Simion, Eugen, „Fracturiştii" în „Steaua", nr. 2-3 (208-209) din 2005.

Stănescu, Bogdan-Alexandru, „Călătorie la capătul disperării" în „Luceafărul", nr.5 din 12 februarie 2003.

http://yanush.wordpress.com/2014/06/18/marius-ianus-a-murit/ (accesat în 21.07.2014).

http://yanush.wordpress.com/2014/07/03/romania-despre-care-am-scris-eu-atunci/ (accesat în 21.07.2014).

Acknowledgement:

This paper was *cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network*

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)

ANCA NEMEŞ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

RELATIVISM AND RELATIVITY. FROM EINSTEIN TO WHORF AND BACK

Abstract: Most often associated with the field of physics, the term relativity actually covers a much wider range of manifestations, be they physical, cultural, linguistic or ontological. This paper aims to reunite some of these manifestations, looking for the relationships of influence or common causality between the doctrines of two grand names related to the concept of relativity: Albert Einstein and Benjamin Lee Whorf, showing that significant affinities exist between the two systems of thought, as well as that Whorf based his own ideas defining the relationship between language and thought on the principles generated by Einstein.

Keywords: linguistic relativity, universalism, relativism, Whorf, Einstein.

Introducere

Cea mai spectaculoasă trăsătură a limbajului este diversitatea. Deși specia umană cunoaște doar minore variații de ordin fizic, limbile vorbite de locuitorii planetei numără câteva mii, niciuna din ele nefiind identică cu celelalte din punctul de vedere al foneticii, sintaxei, vocabularului sau gramaticii. Această proporție inversă între diversitate lingvistică și diversitate a speciei nu poate rămâne fără implicații. Una din întrebările majore pe care o ridică privește înțelegerea realității de către om: este această înțelegere înnăscută și universală, trăită de întreaga omenire la fel în ciuda diferențelor superficiale de expresie, sau este ea specifică limbii vorbite de fiecare? Și care din aceste constante are întâietate asupra celeilalte: limba generează gândire sau viceversa?

Răspunsul este încă departe de a fi stabilit, însă încercările de elucidare și fluctuațiile concluziilor pot fi urmărite de-a lungul istoriei, încă de la primele scrieri filosofice ale gândirii vest-europene. Dezbaterile se concentrează în general pe o dihotomie esențială, cea între universalism și relativism. Punctul de vedere universalist postulează că diferențele lingvistice sunt de suprafață, ele fiind de fapt expresia unei experiențe umane unice. Pe de altă parte, punctul de vedere relativist susține că experiențele umane sunt plurale, fiecare manifestare a acestor experiențe exprimând o esență distinctă. În acest ultim caz, diferențele lingvistice se constituie ca diferențe între lumile mentale locuite[1].

Teoria relativității lingvistice

Teoria relativității lingvistice postulează în termeni simpli că între limbaj și gândire există o relație de interdependență și influență reciprocă. Relația dintre limbaj și gândire preocupa gânditorii încă din cele mai vechi timpuri; personalități ca Platon, Herder sau Humboldt au sondat posibilele influențe ale limbii asupra gândirii, însă abia în era modernă s-a ajuns ca teoria deja conturată să primească un nume. Aplicat postum și eronat, titlul „ipoteza Sapir-Whorf" s-a păstrat totuși timp de decenii bune. Postum, deoarece eticheta nu a fost creată de către cercetătorii care i-au împrumutat numele, ci a fost alipită abia după ce cei doi a căror nume îl poartă teoria își încheiaseră de mult activitatea. Și în mod eronat, deoarece Edward Sapir și Benjamin Lee Whorf nu numai că nu au publicat niciodată nimic împreună

[1] J. Leavitt, *Linguistic relativities*, în Jourdan, C., Tuite, K. (ed), *Language, Culture and Society*, Cambridge University Press, 2006, p. 48

pe parcursul vieții lor, ei nici nu și-au prezentat niciodată considerațiile lingvistice sau filosofice sub forma unei ipoteze.

Whorf și-a reunit propriile afirmații referitoare la relativitatea lingvistică sub termenul de principiu. D.K. Alford operează o distincție foarte clară între acest termen și cei de teorie sau ipoteză, explicând că în terminologia științifică există o progresie ce începe cu presupunerea, continuându-se cu ipoteza, teoria, iar mai apoi principiul și postulatele sale[2]. Același Alford este de părere că, numindu-și ideile un principiu (definit ca o lege ce se constituie ca o consecință inevitabilă a unui fapt), Whorf a dorit pe de o parte să onoreze principiul relativității lui Einstein, cu care era pe deplin familiarizat, iar pe de o parte să mărească gradul de semnificație al propriilor afirmații, care, derivate fiind din principiul general al relativității, nu puteau fi decât la fel de adevărate[3].

Datorită scriiturii sale dinamice, a stilului clar și ilustrativ în care și-a prezentat ideile legate de relativitatea lingvistică, Benjamin Lee Whorf a devenit cel mai bine cunoscut susținător al teoriei relativității lingvistice. În cartea sa „Language, Thought and Reality" (Limbă, Gândire şi Realitate), Whorf spune următoarele: „(…) lumea ni se prezintă ca un flux caleidoscopic de impresii care trebuie să fie organizat de spiritele noastre şi asta, în mare măsură, prin sistemele lingvistice"[4].

Înainte de a deveni discipolul lui Sapir și de a se dedica studiului lingvisticii, Whorf a fost condus spre observații legate de influența limbajului asupra gândirii în cadrul muncii sale ca inspector pentru asigurări contra incendiilor. În scrierile sale, acesta a notat numeroase cazuri în care mesaje de avertizare au fost interpretate diferit față de sensul lor intenționat, ajungând la concluzia că „a devenit evident că nu doar situația fizică (…), ci și înțelesul acelei situații pentru oameni, era uneori un factor, prin comportamentul persoanelor, în provocarea unui incendiu.[5]"

Lingvistul nu ezită să facă o distincție clară între ceea ce este posibil ca omul să gândească – un domeniu nelimitat ce nu depinde de limbă maternă – și ceea ce oamenii gândesc în mod obișnuit – domeniu ce poate fi influențat masiv de către limba pe care o utilizează –. Nici măcar acesta, cel mai adesea asociat cu opiniile deterministe legate de relativismul lingvistic, în pofida contraargumentelor oferite în acest sens de către mentorul său, nu renunță întrutotul la părerea că o mare parte din gândirea şi percepția umană sunt universale și non-lingvistice. Cu alte cuvinte, poziția lui Whorf nu a fost niciodată una deterministă, el vorbind mai mult despre ceea ce John Leavitt numește o „puternică seducție lingvistică[6]". Într-adevăr, teorie lingvistică se poate explica şi prin această metaforă: tiparele propriei noastre limbi se vor dovedi întotdeauna mai atrăgătoare, condiționându-ne să le utilizăm cu preponderență și, în timp, să trecem cu vederea faptul că există mijloace alternative de expresie şi segmente ale realității pe care am încetat să le mai observăm, deoarece nu prezintă interes din punctul de vedere al limbii sau limbilor pe care le utilizăm.

Ideea centrală ce răzbate din scrierile lui Whorf este că forma pe care o iau gândurile unei persoane este controlată în mare măsură de legi stricte, de tipare de existența cărora vorbitorul nici măcar nu este conștient, dar care ies la iveală în încercarea de a traduce sau de a face o comparație interlingvistică. Gândirea însăși se desfășoară într-o limbă. Pentru a-și clarifica poziția cu privire la gândirea non-verbală, Whorf specifică faptul că, deși gândirea de

[2] D. K. Alford, *Is Whorf's Relativity Einstein's Relativity?* în *Proceedings of the Seventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 1981, 13-26, p. 14
[3] Idem
[4] B. L. Whorf, *Language, Thought and Reality*, The MIT Press, 1978, p. 213 (trad. ns)
[5] Idem, p. 134 (trad. ns)
[6] J. Leavitt, op. cit., p. 65 (trad. ns)

multe ori nu utilizează cuvinte, ea manipulează totuși paradigme, clase de cuvinte și alte ordini gramaticale „în spatele sau deasupra centrului atenției conștiinței personale[7]".

Principiul relativității generale

De cele mai multe ori, cuvântul „relativitate" evocă în conștiința publicului larg imaginea lui Albert Einstein și a sa celebră teorie a relativității. Care este însă legătura dintre relativitatea lui Whorf și cea a lui Einstein? O analiză mai atentă a formării și scrierilor celor doi relevă conexiuni surprinzătoare.

Principiul relativității formulat de Albert Einsten l-a inspirat pe Edward Sapir în anii 1920. Acest principiu postulează că diferenţele între poziţia şi viteza observatorului implică diferenţe în ceea ce priveşte observaţiile făcute de acesta. Însuşi Albert Einstein a luat în considerare denumirea de Standpunktlehre (teoria punctului de vedere) pentru teoria sa, terminologie aproape identică cu cea propusă de Humboldt. Teoria formulată de Sapir nu poate fie redusă la universalism, determinism sau relativism generalizat: aceasta nu afirmă faptul că nu există o lume dincolo de experienţa noastră, sau că omul nu trăieşte gânduri sau experienţe universale, sau că totul este relativ, ci faptul că, aşa cum există diferenţe de poziţie şi locaţie, există şi diferenţe în limbă, diferenţe ce implică deosebiri demne de luat în considerare în ceea ce priveşte punctul de vedere prin prisma căruia vedem lumea.

Tocmai modul diferit în care Einstein a înțeles să abordeze relaţia dintre caracteristici aflate aparent în opoziţie a dus la revoluţionarea fizicii moderne. În lumea modernă, este necesară înlocuirea gândirii în termenii dihotomiei reducţioniste de tipul „sau/sau" şi adoptarea unei gândiri care are la bază ideea de complementaritate de tip „şi/şi". Ambele faţete pot fi adevărate în acelaşi timp. Avem astfel ca exemplu conceptul central al mecanicii cuantice, conform căruia lumina este atât materie, cât şi energie (cu alte cuvinte, ea posedă simultan atât proprietăţile unei particule, cât şi proprietăţile caracteristice undelor). Masa inertă nu este altceva decât energie latentă - principiul conservării masei şi-a pierdut independenţa şi s-a contopit cu principiul conservării energiei[8].

O analiză mai detaliată a evoluției academice a gânditorilor implicați în această dezbatere relevă interconexiuni surprinzătoare. Whorf a făcut referiri explicite la teoria relativității a lui Einstein, dovedind faptul că era familiarizat cu descoperirile și teoriile acestuia. Într-unul din eseurile sale, după ce elaborează clar teoria relativității lingvistice în forma sa canonică, Whorf afirmă următoarele: „Ni se prezintă astfel un nou principiu al relativității, care postulează că nu toți observatorii sunt conduși de către aceleași dovezi fizice spre aceeași imagine despre univers, decât dacă fundalurile lor lingvistice sunt similare, sau pot fi într-un fel sau altul calibrate[9]". Este o exprimare cât se poate de similară cu teoria punctului de vedere a lui Einstein, prin faptul că lingvistul afirmă în același paragraf că ființa umană este constrânsă să comunice în interiorul limitelor de organizare și clasificare lingvistică pe care le impune convenția tacită a comunității sale. Astfel, niciun individ nu este liber să descrie lumea reală cu absolută imparțialitate, fiecare limbă reprezentând un mod de interpretare a lumii, adică un alt punct de vedere.

Termenul de relativitate era deja utilizat și în legătură cu limba în filozofia de sorginte humboldtiană din secolul al XIX-lea. Se pare că, la rândul său, Einstein a fost influențat la începutul carierei sale tocmai de scrierile lui Humboldt. După cum relatează John Leavitt[10], în adolescență, nepromovându-și examenele de intrare la facultate, Einstein s-a refugiat în Elveția pentru a-și continua studiile. Aici, întâmplarea a făcut ca gazda sa să fie un anume Jost

[7] Idem (trad. ns)
[8] A. Einstein, *Cum văd eu lumea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 94
[9] B. L.Whorf, op. cit., p. 214 (trad. ns)
[10] J. Leavitt, op. cit., p. 67

Winteler, directorul școlii locale, a cărui pregătire și teză de doctorat se bazaseră pe lingvistica humboldtiană. Într-o analiză fonetică a propriului său dialect de germană, Winteler, prefigurând teoria fonologică dezvoltată mai târziu, vehiculează concepte ca „relativitatea relațiilor" sau „relativitate situațională", referindu-se la relațiile dintre sunete. Nu există dovezi certe care să indice faptul că elaborarea teoriei relativității de către Einstein ar fi fost influențată în vreun fel de lungile dezbateri cu gazda sa, Winteler, însă nu este absurd să ne imaginăm că ideile inovatoare ale acestuia cu privire la relații relativiste între elementele limbii ar fi putut constitui pentru Einstein germenele aplicării acestui tip de gândire relativistă și în domeniul său, fizica.

Privite în sensul tradițional, analitic, mulate pe tipare de tip alb/negru, afirmațiile lui Whorf par de multe ori inconsecvente: el oferă în scrierile sale argumente în favoarea relativismului, susținând în același timp existența unor constante conceptuale universale. Interpretarea de tip da/nu a afirmațiilor sale a discreditat revelațiile de tip holistic exprimate inițial. Însă ceea ce a însemnat noua teorie a lui Einstein pentru cultura umană în general a fost introducerea unei relații noi între idei, una de complementaritate, în care două afirmații aparent opuse pot fi în același timp la fel de valide și de adevărate. Dacă ar fi să privim dezbaterea prin această prismă, ar rezulta că relativismul și universalismul se pot afla în fapt într-o relație de genul „și - și", nu doar într-una de tip „ori – ori". Ele sunt doar două moduri diferite de a se orienta cu privire la faptele limbii, însă utilitatea lor poate fi egală.

Tocmai descoperirea că „procesele umane de gândire proiectează restricții iluzorii asupra lumii reale[11]" l-a condus pe Einstein spre teoria generală a relativității, care postulează în termeni simpli că mintea umană urmează alte reguli decât lumea reală. O minte rațională, bazată pe impresiile pe care le primește despre lume din propria sa perspectivă limitată, își formează structuri care vor determina ulterior ceea ce mintea va accepta sau nu[12]. Este un principiu general aplicabil în mai multe domenii, inclusiv cel lingvistic, iar definiția relativității lingvistice dată de Whorf nu este altceva decât adaptarea acestui principiu general la un domeniu specific.

Lingvistul D.K. Alford susține cu tărie poziția că multe din afirmațiile lui Whorf, văzute azi ca suspecte sau ridicole, sunt de fapt reiterări ale unor fapte științifice acceptate ca atare încă din anii 1920. Acesta susține de asemenea că Einstein a oferit ample dovezi în sprijinul relativității lingvistice, ajungând la ideea centrală ce formează esența articolului său: „Whorf nu era un ciudat, era doar erudit![13]"

În concluzie, teoriile relativiste ale lui Benjamin Whorf nu au fost niciodată pure speculații, ci au pornit de la o bază culturală solidă, fie ea și una dificil de acceptat în epocă. Din această perspectivă, se poate afirma că relativitatea – fie ea fizică, lingvistică sau culturală – avea același înțeles pentru toți cei care i-au investigat misterele. Dincolo de afirmațiile care i s-au atribuit, uneori în mod eronat, lui Whorf, dincolo de conul de umbră în care interpretările greșite au aruncat acest principiu al său, certitudinea este că el nu făcea altceva decât să reitereze principiul relativității, aplicat la lingvistică; pe cale de consecință, a-i nega meritele lui Whorf este echivalent cu a disputa teoria generală a relativității a lui Einstein.

Concluzii

Necesitatea în era modernă de a adopta o gândire de tip și/și va conduce în mod inevitabil la explorarea unor roluri și funcții ale limbii rămase încă neexplorate, lucru care poate oferi revelații aplicabile în domenii de convergență culturală, cum ar fi traducerile

[11] D. K. Alford, op. cit., p. 19 (trad. ns)
[12] Idem, p. 20
[13] Idem, p. 14 (trad. ns)

literare. Aceasta implică însă în mod obligatoriu abordări transdisciplinare, precum și abordarea într-o nouă lumină a unor fapte de limbă și literatură rămase neatinse poate prea multă vreme. Este cert că o astfel de explorare nu va găsi un răspuns final și neechivoc întrebării centrale ce poartă numele lui Benjamin Whorf. Însă și simplul fapt al readucerii în lumină a unei dezbateri pe cât de vechi, pe atât de importante privitoare la originea limbajului și la relația dintre limbă și gândire, precum și la manifestările acestei relații în domenii aparent surprinzătoare, cum ar fi artele vizuale sau literatura, poate fi considerat un succes.

Bibliografie

1. Einstein, Albert, Cum văd eu lumea, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

2. Jourdan, C., Tuite, K. (ed), Language, Culture and Society. Key Topics in Linguistic Anthropology, Cambridge University Press, 2006

3. Whorf, Benjamin Lee, Language, Thought and Reality, ed. John B. Carroll, The MIT Press, 1978

Periodice

1. Alford, Danny Keith Hawkmoon, Is Whorf's Relativity Einstein's Relativity? în Proceedings of the Seventh Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society, 1981, 13-26.

ELENA MIHAELA ANDREI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

POUR UNE THÉORIE DE L'EXCENTRICITÉ

Abstract: The notions of eccentricity, respectively of eccentric cannot be conceived in an absolute way or described once and for all, that is why the analysis of their significations enforces us to open a wider research field which cannot overlook the 19th century ideological, historical, philosophical, religious and literary content, in which these concepts are born and enrich with new meanings. These notions cannot be described a priori, as they are not at all arbitrary or have general senses; they are not analysis instruments outside the text, but remain flexible depending on the articulating energy of the writing and sense productivity. Though, even if these terms do not behave as theoretical artefacts, an attempt to approach them from a theoretical perspective is, in a first stage, very useful.

Keywords: eccentric, eccentricity, positioning, écart, getting out of the centre, originality, dandyism, extravagance.

Le terme d' « excentrique » fut formulé pour la première fois dans le champ astronomique[1]. Il entre, nous dit Miranda Gill, dans le vocabulaire technique français à partir de l'année 1375. Quant au mot d' « excentricité », il sera employé, toujours au sens scientifique, deux siècles plus tard, plus exactement en 1562[2].

Patricia Lojkine, qui consacre un livre à l'excentricité et à l'humanisme de la Renaissance, définit la notion d' « excentrique » en termes de déviance :

Au Moyen Age et à la Renaissance, la déviance se rapporterait plutôt au modèle cosmique des sphères qui se meuvent en ellipse en s'écartant d'un point donné […] à la différence des sphères qui décrivent un cercle concentrique (comme la terre) […] Le cercle

[1] « Emprunté au vocabulaire astronomique, le mot excentrique provient du latin médiéval *excentricus*, « hors du centre » (du grec *ek-kentron*), terme attesté au XIIe siècle.

[2] Voir Patricia Eichel- Lojkine, *Humanisme et excentricité. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Les Seuils de la modernité », 2002, p.12-13 ; dans l'Introduction, l'auteure présente l'étymologie du mot « excentricité » faisant référence aux définitions données par *Nouveau Dictionnaire français* de Pierre Richelet, 1719 ou par le *Dictionnaire Trévoux*, 1771. ; - Pour synthétiser les définitions données aux termes d' « excentricité » et d' « excentrique » par les dictionnaires français avant 1819, nous choisissons M.M Monge, Cassini, Bertholon, Hassenfratz, *L'Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières, par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes. Précédée d'un vocabulaire universel, servant de table pour l'Ouvrage, ornée des Portraits de M. DIDEROT et D'ALAMBERT, premiers éditeurs de l'Encyclopédie,* t. III, Paris, 1819, p. 144 : « Anciennement on appelait *excentricité* la distance entre les centres de deux cercles ou de deux sphères ; mais ce mot n'est plus admis dans ce sens. Aujourd'hui on appelle *excentricité*, dans une ellipse, la distance […] qui existe entre son centre et l'un de ses foyers F ou f. Toutes les planètes se meuvent dans des orbes elliptiques, dont le soleil occupe l'un des foyers F : d'où il suit qu'elles se trouvent dans leur mouvement à des distances différentes du soleil. La différence qui existe entre la plus grande distance FB et la plus petite distance AF, est exprimée par la ligne Ff, menée de l'un à l'autre foyer de l'ellipse, que l'on nomme *excentricité double*, et la moitié de cette différence, qui est CF, est l'*excentricité simple* de l'orbe de la planète. *Excentrique*, adjectif qui a une excentricité : corps ou figures qui n'ont pas le même centre ; Arc de cercle circonscrit à l'orbite comprit entre l'aphélie et une ligne droite qui, passant par le centre de la planète, est tirée perpendiculairement à la ligne des absides. *Excentriques* : Cercles qui ont des centres différents » ; Voir aussi Gill, Miranda, *Eccentricity & the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, New York, Oxford University Press, 2009.

excentrique de l'hypothèse de Ptolémée s'appelle aussi *déférent*, parce qu'il semble déférer c'est-à-dire porter, charrier la Planète dans sa circonférence. L'orbite du Soleil est excentrique à l'égard du globe de la terre. Mars est fort excentrique à l'égard du Soleil, c'est-à-dire, son mouvement ne se fait pas autour du même centre. L'opposé d'excentrique est concentrique[3].

Dans les domaines de la géométrie et de l'astronomie, les mots « excentrique » et « excentricité » désignent un cercle qui n'est pas concentrique avec d'autres cercles, respectivement l'écart par rapport à un point donné. Le terme d' « excentrique » arrive dès lors à être utilisé dans les domaines de la physique, de la botanique, ou de l'art militaire, ayant toujours une acception scientifique[4]. C'est à partir de ces acceptions objectives, enfin, littérales que l'on accorde aux termes d' « excentricité » et d' « excentrique » une valeur symbolique.

Historiquement, le sens figuré de l'adjectif « excentrique » sera attesté au XVIIe siècle, désignant alors toute manière d'être en opposition avec les habitudes reçues. Quant au substantif « excentrique », il datera à partir du XIXe siècle, dénommant tout individu à caractère original qui s'écarte des habitudes reçues[5].

Le terme d'excentricité est, lui-aussi, fréquemment employé dans le domaine de l'astronomie et de la géométrie, grâce notamment à son caractère figuratif et descriptif.

Pareille tournure dans le cas des mots techniques, tels que le *positionnement,* l'*éloignement* ou l'*écart*, termes décrivant, d'une manière objective, le mouvement, en cercle concentrique ou excentrique, des astres par rapport au soleil ou par rapport à un point donné. Une fois « transplantées » dans les domaines humanistes, particulièrement dans la littérature, ces notions se chargent d'une valeur symbolique, désignant largement la distance prise face aux codes rigides, imposés par la norme sociale. Proche parente de cette idée, vient se surajouter une autre : c'est bien le désir d'échapper à la banalité de la vie quotidienne et de manifester ainsi les droits de la liberté et l'individualité qui déclenche et entretient cette réaction de détachement. Cette attitude s'exerce presque à tous les niveaux : social, philosophique, politique, historique. Dans la littérature, le détournement des codes, compris en tant que pratique littéraire structurelle, se traduit chez les écrivains par une rhétorique de la déviance, de la subversivité, du refus du romanesque ou d'humour excessif.

Une fois littérarisées et intégrées dans un modèle herméneutique, ces notions perdent leur valeur d'immuabilité et deviennent ainsi plus flexibles d'un discours à l'autre. Ce sont effectivement ces discours qui, à travers leurs confrontations et intersections, construisent et structurent ces deux notions prises et analysées, à leur tour, en tant qu'objets d'étude. Patricia Lojkine nous dit d'ailleurs que cette conversion connotative sert à la formulation et la mise en pratique d'« un modèle théorique pour appréhender l'excentricité symbolique dans les représentations culturelles[6] ». Rappelons, dans ce contexte, l'excellent livre de Miranda Gill qui décrit le Paris culturel du XIXe siècle, entre la Monarchie de Juillet et la *fin de siècle*, tout en faisant appel aux notions d'excentricité et d'excentrique. Pour abréger, l'auteure réussit admirablement à reconstituer la trajectoire de différentes acceptions de ces termes et à montrer aussi l'ambivalence de leurs synonymes ou dérivés, pour montrer ensuite leurs

[3] Patricia Lojkine, *op. cit.*, p. 11-12.

[4] *Ibid*.: « C'est toujours avec une valeur technique et sans nuance péjorative que le terme (excentrique) passe ultérieurement de la géométrie et l'astronomie à la physique (un choc excentrique), au lexique militaire (un mouvement excentrique), à la botanique (un ovaire, des couches ligneuses excentriques, selon le *Littré*. Le terme se diversifie mais il se vulgarise aussi : au sens commun, il signifie tout simplement « qui est loin du centre ».

[5] Miranda Gill, *op. cit.*, p. 20: «The word was used metaphorically from the 17th century to celebrate heroic individuals, characters out of the ordinary and following no predictable law, and it was more generally applied to men, as a form of individual genius Nevertheless its use remained rare until the mid-18th century ».

[6] *Ibid*.

portées dans la constitution d'une image complexe de la culture parisienne, populaire et élitiste.

Transférée dans l'espace français et travaillée par les « petits romantiques » de la littérature française du XIXe siècle, l'excentricité ne figure dans les dictionnaires français, avec un sens symbolique, qu'à partir de l'année 1830. Les dictionnaires français, édités après 1830, parmi lesquels *Le Littré, le Dictionnaire de l'Académie, le Bescherelle ou le Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième* - pour ne donner que quelques exemples- retiennent le sens symbolique de l'excentricité ; en fait, tous mettent l'accent sur le caractère quasi polyvalent des termes d' « excentrique», respectivement d' « excentricité ». Au-delà des différentes remarques ou des points de vue divergents que chaque dictionnaire a par rapport à la parenté du couple « excentricité-originalité » par exemple, les définitions de l'excentricité convergent, le plus souvent, vers un sens commun, à savoir celui d'*écart* (physique ou symbolique)[7]. À partir de là, on définit généralement l'excentricité comme « manière d'être qui s'éloigne de celle du commun des êtres humains » ou « qui s'écarte des habitudes reçues de la bienséance commune[8] ». On peut entendre par là que les connotations attachées au mot d'excentricité convergent toutes vers la notion d'écart. Cependant, nous sommes enclins à adopter une position différente par rapport à la parenté de ces deux termes, en observant que l'écart est plutôt la condition même de l'excentricité ou l'équivalent le plus adéquat de l'excentricité ; s'excentrer ou *sortir du centre* suppose effectivement un écart par rapport à un point donné. Une fois cette précision prise en compte, la perspective concernant la synonymie entre excentricité et écart devient bien évidemment différente.

L'excentricité et l'excentrique circulent et se développent au sens figuré sur le terrain anglais du XIXe siècle, parallèlement avec les termes plus usuels, à savoir *odd* et *original*. Cela est aussi valable pour les termes de *dandy* et de *dandysme*[9] qui viennent s'ajouter à ces autres notions, désignant plutôt ce que l'on appelle en anglais *fashionable eccentricity*, respectivement *élégance* et *raffinement* en français.

La prolifération de ces concepts en Angleterre s'explique notamment grâce à l'impact de l'élite culturelle anglaise, dont les membres plaident pour le détachement des normes sociales en faveur d'une réaffirmation de la culture, de l'individualité et du caractère

7 Voir Peter Schulman, *The Sunday of Fiction. The Modern French Eccentric*, Indiana (West La Fayette), Purdue University Press, 2003, p. 14 : « The notion of the eccentric was best described not by looking under entries for excentrique in dictionaries such as *Bescherelle* or *Littré* (which do little more than define it in terms of écart) but rather under the word original. It is in fact in the *Grand dictionnaire universel* that the nuances of the concept are best clarified and illustrated ».

8 *Trésor de la langue française informatisé* : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3526215990 (consulté le 3 avril, 2012).

9 Voir Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, Balland, 1986, p. 34 ; l'auteur tracera une ligne claire de démarcation entre l'*excentricité* et le *dandysme*: « Ainsi, une des conséquences du Dandysme, un de ses principaux caractères - pour mieux parler, son caractère le plus général - est-il de produire toujours l'imprévu, ce à quoi l'esprit accoutumé au joug des règles ne peut pas s'attendre en bonne logique. L'excentricité, cet autre fruit du terroir anglais, le produit aussi, mais d'une autre manière, d'une façon effrénée, sauvage, aveugle. C'est une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature : ici on touche à la folie. Le Dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore» ; Voir Peter Shulman et son livre *The Sunday of Fiction. The Modern French Eccentric*, Indiana (West La Fayette), Purdue University Press, 2003; Voir aussi Daniel Sangsue « Vous avez dit excentrique », *loc.cit.*, p. 51 : « Comme le dandysme, elle [l'excentricité] a pour origine la crise d'identité subie par la génération qui arrive à l'âge d'homme après l'Empire. Mais, alors que les dandies réagissent au nivellement idéologique et politique bourgeois par des attitudes de détachement d'élitisme (restaurant sur un plan esthétique les valeurs aristocratiques disparues), les excentriques lui opposent une « révolution individuelle », le scandale et l'éclat. ». ; À consulter aussi Gilbert Pham-Thanh, *Du Dandysme en Angleterre au XIXe siècle et de ses répercussions en France*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

d'originalité[10]. Comme l'explique Miranda Gill, à la différence de l'Angleterre, les contextes social et politique de la France sont moins favorables aux changements : « In contrast, the French cultural elite did not possess a direct equivalent for the term 'eccentric' until the early nineteenth century, and remaind notably suspicious of any departure from convention[11] ». C'est dire, selon Miranda Gill, que la France du XVIIIe siècle n'est pas encore prête à ouvrir largement les portes à tout ce qui connote à l'idée d'originalité.

Pourtant, il faut nuancer les choses lorsqu'on amène en discussion l'originalité dans la littérature du XVIIIe siècle. Roland Mortier montre qu'il n'est pas facile de définir une fois pour toutes l'originalité et la mimésis compte tenu qu'elles ne sont pas des « idées claires et évidentes », mais des notions relatives de degré :

Tantôt elle se doit d'être radicale, aussi éloignée que possible de tout modèle ou de tout antécédent ; tantôt, elle se réduit à une différence, à un écart, qui suffit à témoigner de la singularité de l'œuvre[12].

Mais ce qui nous semble plus important à préciser, c'est que l'originalité ne peut pas être conçue ni en dehors des lumières, ni contre elles, mais en leur sein même. Autant vaudrait dire que ce sont les lumières mêmes qui vont rendre possible l'émergence de l'originalité et du romantisme.

Le rapport entre l' « excentricité anglaise » et l' « excentricité française » a été amplement analysé par Peter Shulman, dans son livre *The Sunday of Fiction. The Modern French Eccentric.* Nous en avons retenu l'idée que l'excentricité française, à la différence de l'excentricité anglaise, n'est pas une « excentricité existentielle », mais plutôt une « excentricité intentionnelle », si nous voulons emprunter les syntagmes que Paul Moreau de Tours emploie dans son livre sur les excentriques. Autrement dit, l'excentricité française n'est pas un mode de vie, mais plutôt un phénomène à la mode ; si l'excentricité anglaise connote, à tort ou à raison, l'extravagance- spontanée et originelle- l'excentricité française n'est qu'une originalité artificielle poussée à l'excès.

Suite à un survol de quelques dictionnaires anglais et français des XIXe et XXe siècles, Daniel Sangsue et Peter Shulman tentent, chacun à sa manière, de mieux nous familiariser avec le contexte dans lequel l'excentricité devient une notion à employer et à exploiter dans la littérature française du XIXe siècle. Compte tenu de la dimension symbolique des mots et de leurs caractères extensifs et relatifs, les deux « excentricologues » montrent combien il est difficile d'établir les frontières nettes entre excentricité, respectivement excentrique, et les sens multiples que ces deux termes peuvent engendrer. Nous nous apercevons, dès lors, que les deux termes ne peuvent être saisis qu'à condition qu'ils soient analysés dans une discursivité plus large, susceptible de prendre en compte tous leurs synonymes, substituts et dérivés. C'est justement cette option méthodologique qui aide, à notre avis, l'herméneute à dépasser les définitions *a priori* de ces deux termes. Mais, notre visée est toute autre, c'est-à dire qu'au lieu de forcer une analyse exhaustive de ces deux

[10] Miranda Gill, *op. cit.*, p. 1 : « Writers in eighteenth- century England both built on these traditions and departed from them, as types such as the genius, original, and eccentric provided new ways of conceptualising individuals with a problematic relationship to social norms; À consulter aussi Sophie Aymes-Stokes et Laurent Mellet, *In and Out : Eccentricity in Britain*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012; l'excentricité y est directement liée au caractère national de l'Anglais ou à ce que l'on appelle l'anglomanie: « A narrow definition relates eccentricity to the English national character as a historical and ideological construct, and more generally to Englishness as a defining feature of national identity ».

[11] *Ibid*., p. 19.

[12] Mortier, Roland, *L'originalité une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, 1982, p. 11.

termes ou d'essayer de donner des définitions établies une fois pour toutes, il est plutôt préférable de rester tout près de leur sens étymologique et de voir quel est leur mécanisme de fonctionnement.

Disons, d'ores et déjà, qu'aucune des nombreuses définitions que donnent habituellement les dictionnaires cités dans les études de ces deux excentricologues, ne permet de caractériser, de façon précise, l'*excentrique* et *l'excentricité.* Une longue série de termes[13] sont évoqués pour définir les deux notions mais, selon Shulman, « la plupart des définitions tournent en rond et emploient des termes parallèlement vagues[14] ». L'« excentricité » et l'« excentrique » sont deux termes difficiles à cerner :

Toujours est-il que la signification du mot "excentrique" nous échappe le plus souvent. Un survol des dictionnaires, par exemple, nous mystifie plutôt qu'il ne nous convainc […] Le *Dictionnaire de l'Académie* n'offre aucun article pour le sens figuré du mot « excentrique » avant 1855 […] En 1856, l'article de *Littré* consacré au sens figuré d' "excentrique " est placé au milieu de neuf définitions scientifiques[15].

Il en découle que définir l'« excentricité » et « l'excentrique » n'était pas si simple et cela, d'une part, parce que les mots étaient des néologismes pas encore enracinés sur le terrain français, d'autre part, parce qu'ils étaient trop riches de sens pour qu'ils soient concentrés dans une seule définition. Toutefois, au-delà des multiples significations qu'ils engendrent, les deux termes s'appliquent, au sens large, à tout ce qui s'éloigne de la norme ou sort de la normalité et du banal.

Daniel Sangsue, l'auteur du récit excentrique, semble avoir la même impression que celle de Peter Shulman, lorsqu'il analyse les dictionnaires traitant les concepts d'excentrique et d'excentricité :

Les dictionnaires de l'époque sont assez laconiques dans leurs définitions d' " excentrique " et d' "excentricité". Pour *Littré*, est excentrique "qui pense et agit en opposition avec les habitudes reçues"; pour le *Complément du Dictionnaire de l'Académie française* (éd. de 1862) " qui sort des bornes communes ; qui est doué d'une organisation supérieure, ou seulement d'une certaine bizarrerie ". Dans le *Grand Larousse du XIXe siècle*, excentrique est défini comme " singulier ", original, qui se place ou qui est en dehors des habitudes ordinaires ", et il faut se reporter à la partie encyclopédique des articles "originalité " et " original " pour trouver des définitions substantielles[16].

La plupart des dictionnaires du XIXe siècle[17] paraissent se mettre d'accord sur le fait que les deux notions entrent dans un inépuisable emboîtement de significations, sans pouvoir

---

[13] Pour le mot « excentrique » on donne les synonymes suivants : *bizarre, original, étrange, insolite, extravagant, singulier, extraordinaire ;* Quant à l'excentricité on emploie souvent les synonymes tels que *l'originalité, le caprice, la fantaisie, l'extravagance, l'écart.*

[14] Shulman, Peter « L'évolution du mot 'excentrique' en France du lexique à la métaphore », *Langues du XIXe siècle* », Textes réunis par Graham Falconer, Andrew Olivier, Dorothy Speirs, Toronto, Publications du Centre d'Études romantiques Joseph Sable, « À la recherche du XIXe siècle », 1998.

15 Voir Shulman, Peter, *op. cit*, p. 175 ; l'auteur analyse le mot « excentrique » faisant appel aux dictionnaires du XIXe et du XXe siècles ; peu sont les dictionnaires qui font la distinction entre l'adjectif « excentrique » et, implicitement, son substantif et l'*extravagant, l'insolite, l'original, la folie, l'extraordinaire, le singulier, l'étrangeté, le bizarre,* du reste on les considères comme synonymes se réunissant sous le même sens *d'écart.*

[16] Sangsue, Daniel, « Vous avez dit excentrique ? », *loc. cit*., p. 50.

[17] Liste des dictionnaires consultés par Shulman: Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française,* Paris, Garnier Frères, 1854 ; E. Littré, *Dictionnaire de la langue française,* Paris, Hachette, 1863 ; Boiste, Pierre Claude Victoire, *Dictionnaire universel de la langue française,* Paris, Firmin Didot, 1857 ;

distinguer entre l'une et l'autre. En ce qui concerne le mot « excentrique », seul le *Grand Dictionnaire Universel* paraît faire clairement la distinction entre *excentrique, fou* et *singulier* par exemple[18].

J.-L. Diaz dans une étude sur les « grotesques », les « originaux » et les « excentriques » reconnaît la difficulté de donner une définition claire des termes « original » et « excentrique » :

Nous appelons un original l'homme que les Anglais appellent avec plus de raison un excentrique; en empruntant cette expression à la géométrie, ils l'appliquent fort justement à l'homme dont les actions, les paroles, les gestes, la personnalité s'écartent du centre commun, c'est-à-dire des habitudes et des conventions sociales de son époque. Notre expression d'original ne peut avoir étymologiquement la même signification précise ; aussi avons-nous emprunté aux Anglais leur mot excentrique ; mais il y a une nuance entre ces deux termes, et l'excentrique chez nous est un original bien près d'être un extravagant. Quoi qu'il en soit, la ligne de démarcation reste difficile à tracer entre l'originalité et l'excentricité, l'une n'étant que l'autre poussée à l'excès[19].

Pareille situation peut être saisie dans le cas de la notion d'excentricité : les définitions des dictionnaires ne parviennent pas à expliquer ce terme, dans son autonomie, qu'en se tournant souvent vers d'autres termes plus usuels, à savoir l' « originalité » ou l' « extravagance ». Néanmoins, mettre le signe d'égalité entre ces deux mots et la notion d' « excentricité » cela donne cours, nous dit Daniel Sangsue, à une confusion. C'est pourquoi il est plus adéquat de voir en quoi consiste la singularité de chaque écrivain excentrique, du récit excentrique et, enfin, du personnage excentrique par exemple[20].

Le Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle montre la distinction que l'on fait entre « excentricité » et « originalité » :

Notre expression d'original ne peut avoir étymologiquement la même signification précise ; aussi avons-nous emprunté aux Anglais leur mot excentrique ; mais il y a une nuance entre les deux termes, et l'excentrique chez nous est un original bien près d'être extravagant. Quoi qu'il en soit, la ligne de démarcation reste difficile à tracer entre l'originalité et l'excentricité, on trouvera autant de profils d'excentriques que d'originaux dans la série

---

N. Landais, *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français,* Landais, 1857 ; R. Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English tongues: reproduced from the Ist edition, London 1611,* Columbia, University of South Carolina Press, 1950 ; Larousse, *Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, Paris, Administration du *Grand Dictionnaire universel*, 1866-1890 ; *Imbs*, Paul (dir.), *Trésor de la langue française* (TLF) : *Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXE siècle* (*1789-1960*), (*1971*-1994), *Paris, Editions du CNRS*, 1971.

18 Shulman, Peter, *The Sunday of Fiction. The Modern French Eccentric*, Indiana (West La Fayette), Purdue University Press, 2003, p. 16: "An excentrique is distinguishable by behavior, lifestyle, or speech that is not harmful or destructive enough to be considered completely insane, but is amusing enough to be worthy of anecdotes and extraordinary enough to be singled out.

19 Diaz, J.-L. « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », in *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis par J.-L. Cabanès et J.-P. Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 172.

20*Ibid*. : « De l'originalité à l'excentricité il y aurait donc une différence avant tout quantitative, ce que confirme le développement sur l'original (…) La difficulté avouée à distinguer originalité et excentricité, l'insistance sur la définition anglaise de l'excentrique et le rapprochement excentrique extravagant témoignent de l'embarras qu'éprouvent les contemporains à donner une acception précise à la notion d'excentricité. Elle ne sera jamais définie que par opposition à l'originalité, ou par référence à la folie et à la tradition anglaise ».

d'anecdotes qui suivent, le bon sens du lecteur fera aisément la différence des uns et des autres[21].

Miranda Gill met en évidence, elle aussi, l'ambivalence du rapport entre « excentricité » et « originalité » considérant que ces notions sont à la fois différentes et inséparables. Si l'excentricité apparaît comme une figure spatiale par excellence, renvoyant à la dialectique entre centre et périphérie, l'originalité est plutôt un concept temporel se rapportant toujours à la tradition que l'on intègre tout en la dépassant. Ces notions se ressemblent pourtant par le fait qu'elles mettent en question ce que l'on appelle le doxa[22]. N'oublions pas de rappeler que, contrairement à ce qui se passe en Angleterre, le concept d'excentricité trouve un terrain politique et culturel français plus suspicieux à l'égard de l'originalité. Les normes classiques (*l'ordre, l'équilibre, le bel esprit, l'honnêteté, les bienséances, le bon goût*) constituent au début du XVIIIe siècle le paradigme dominant. C'est la raison pour laquelle l'originalité en littérature, au sens d'innovation, a longtemps été considérée suspecte aux yeux des conservateurs des traditions ou de ceux qui plaidaient pour l'imitation des anciens. Il suffit d'évoquer à ce sens les polémiques incessantes menées au sein de l'Académie française ou la Querelle entre des anciens et des modernes. N'oublions pas aussi les tensions générées par le fait que la littérature se trouve subordonnée longtemps à l'état[23]. Plus tard, l'excentricité, lorsqu'elle peut être corrélée avec l'originalité, est conçue en tant qu'instrument sociocritique et comme un critère de sélection des textes et des auteurs[24] . L'émergence de la presse oblige l'écrivain du XIXe siècle à s'affirmer et à se distinguer pour réussir à vendre ses livres. À ce titre, Champfleury connaissait bien les stratégies pragmatiques de l'écrivain : « Si je m'habillais comme tout le monde, dit le marchand de crayons, je ne vendrais pas mes crayons[25] ». Nerval recourt, lui-même, à ce type de stratégie : lorsqu'il voyage, soit en Valois (vu en tant que marge de Paris) soit en Orient (vu en tant que marge de l'Occident), Nerval aime éviter les itinéraires consacrés; le narrateur du *Voyage en Orient*, en arrivant à Genève, écrit :

Me voici donc parvenu à Genève : par quels chemins, hélas! et par quelles voitures! Mais, en vérité, qu'aurais-je à t'écrire si je faisais route comme tout le monde, dans une bonne chaise de poste ou dans un bon coupé, enveloppé de cache-nez, de paletots et de manteaux, avec une chancelière et un rond sous moi?... J'aime à dépendre un peu du hasard : l'exactitude numérotée des stations de chemin de fer, la précision des bateaux à vapeur arrivant à heure et jour fixes, ne réjouissent guère un poète, ni un peintre, ni même un simple archéologue, ou collectionneur comme je suis[26].

---

[21] P. Larousse, « Original » *Le Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle*, Paris, 1866-1890, p. 1469.

[22] Miranda Gill, *op. cit*., p. 20 : « As a spatial concept which implicitly invokes a norm or 'centre' from which it deverges, eccentricity differs from originality, a temporal concept which suggests at once a tradition from which something departs and the founding of a new tradition. Both, however, are inseparable from that to which they opposed, just as the concepts of heterodoxy and paradox refer always to the 'doxa', or common opinion, which they reject. »

[23] Voir le traitement de cet aspect dans Miranda Gill, *op. cit*., p. 29-31.

24 « Cependant aucune de ces excentricités ne rebutait les innombrables lecteurs du *Paysan perverti*, des *Contemporaines* ou *des Nuits de Paris* ; c'était désormais le conteur à la mode, et rien ne peut donner une idée de la vogue qui s'attachait aux livraisons de ses ouvrages, publiés par demi -volumes, sinon le succès qu'ont obtenu naguère chez nous certains romans- feuilletons. » (*CN*, p. 1006).

25 Voir Champfleury, *Les excentriques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856, p. 6.

[26] *Voyage en Orient*, *NPl*, II, p. 182 ; Voir aussi Claude Pichois et Michel Brix, *Gérard de Nerval*, Fayard, 1995, p. 261 : « Nerval ne rentre pas directement en France, mais trace, ainsi qu'il l'écrit dans "Angleterre et Flandre ", une curieuse "courbe parabolique " pour revenir à Paris. De ce voyage de retour, on ne connaît que des bribes. [...], Gérard est revenu sur le continent en prenant le bateau de Ramsgate à Anvers. [...] La ligne "courbe parabolique " qu'il décrit l'entraîne ensuite vers les bords du Rhin, puis le conduit à remonter la Moselle, de

On peut y donner encore un exemple, tiré cette fois-ci de l'œuvre de Gautier :

Et puis la civilisation est là réglant tout, prévoyant tout, qui rend l'aventure impossible et ne laisse presque pas prise au hasard sur notre vie. Or, comment voulez-vous qu'on soit poète dans une situation banale? On n'est pas type sans y être amené par le train des choses; il faut un coin à la médaille : l'événement c'est le coin. Il n'y a point d'événement chez nous. Le gouvernement constitutionnel, le progrès des lumières, comme on dit, l'ordre public et les sergents de ville vous font aujourd'hui votre existence de demain pareille à celle d'hier[27].

Sans nécessairement forcer les sens des mots, ce coin de la médaille n'est-il pas une (pré)figuration de l'excentricité ?

Par surcroît, le surgissement de l'excentricité dans la littérature du XIXe siècle est favorisé par le statut incertain de l'art et des artistes, par l'industrialisation de la littérature, l'émergence de la presse, par la revendication du sentiment et par le désir de se faire remarquer et gagner de sa plume. Disons de plus que l'excentrique devient une figure sociale critique, tandis que le récit excentrique est considéré un acte subversif de résistance ou d'opposition face à l'oppression de la césure. La notion d'excentricité fait ainsi l'objet d'analyses sur l'individu et sur l'histoire. Mais, comme l'excentricité a de multiples significations, elle n'est pas seulement un concept historique précisément, situé dans une période du XIXe siècle, mais, comme nous le verrons, sa portée est aussi bien transhistorique. Elle est, comme le montre très bien Miranda Gill, un phénomène à caractère universel avant d'être une notion directement liée aux terrains anglais et français.

C'est également Daniel Sangsue qui montre, dans *Le Récit excentrique*, mais surtout dans l'article « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », combien les liens entre « réalisme », « fantaisie » et « excentricité » sont étroits ; ces trois mots sont couramment employés l'un pour l'autre au XIXe siècle, souvent accompagnés de termes synonymes, comme sous la plume de Gautier par exemple. Pourtant, si ces notions paraissent à première vue être assez « compatibles ou assimilables » - si l'on veut employer les mots de Sangsue- la tension ne tarde pas à s'installer :

Dans cette perspective, il me semble intéressant de comparer la fantaisie à l'excentricité. À première vue, elles devraient être assimilables. Mais les assimiler serait faire trop peu de cas du pouvoir de transgression de l'excentricité, autrement plus marqué que celui de la fantaisie. Certes, j'ai parlé de forces de rupture à propos de cette dernière, mais elles me paraissent plus superficielles que la rupture impliquée par l'excentricité[28].

ou

[…] l'excentricité avec son refus de toute règle et de toute lisière. Rien de commun entre les mouvements centrifuges et décentrés de l'ex-centrique, et la concentration du réaliste

---

Coblence à Metz. C'eût été mal connaître Nerval que de croire qu'il allait revenir à Paris en droite ligne. Ce voyage de 1846 en Angleterre est donc tout autant un voyage en Belgique et dans l'ouest de l'Allemagne. »

[27]Théophile Gautier, *De l'originalité en France suivi des préfaces à Albertus et aux Jeunes France*, Montpellier, L'archange Minotaure, 2003, p. 18.

[28] Daniel Sangsue, « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », in Jean Louis Cabanès, Jean-Pierre Saïdah, *La fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p.198 ; Voir aussi Miranda Gill, *op. cit.*, p. 3 : "the very synonyms used to define [eccentricity] – bizarre, singular, original, peculiar, odd – suggest the frustration of rationality and the failure of the codes by which social and mental life is interpreted.

sur les choses ou les petits faits vrais. Cependant, à y regarder ici aussi de plus près, il existe une parenté indéniable entre le réaliste et l'excentrique. Emile Bouvier l'avait déjà remarqué : après le reflux des tendances " artiste " et " fantaisiste ", la tendance " excentrique " était celle qui persistait le plus longtemps chez Champfleury, car elle était celle qui " se rapprochait le plus du réalisme "[29]

L'excentricité est souvent liée aux notions d'extravagance[30], de folie, d'excès ou d'écart. Mais comment peut-on dissocier effectivement entre tous ceux-ci ? Nous considérons que cette démarche de tracer une ligne de démarcation nette entre les termes est, au-delà de sa difficulté, inutile, au moins dans le texte de Nerval, puisque l'auteur, lui-même, recourt à plusieurs termes pour définir l' « excentrique », à savoir *singulier, fou, exalté, visionnaire, original, bizarre.* Ce qui compte pour nous c'est plutôt l'interprétation des deux concepts « excentrique » et « excentricité » à partir de leur étymologie latine. Un original ou un singulier de naissance ou par volonté pour qu'il soit défini tel quel, doit s'excentrer préalablement par rapport à un groupe de référence ou à un centre épistémologique ou ontologique, rejeter le sens commun et la banalité, osciller entre le choix d'une direction et de l'autre, bref s'excentrer par rapport à soi-même ou par rapport aux autres.

Sans reprendre l'analyse détaillée des rapports que les termes d' « excentrique » et d' « excentricité » entretiennent avec d'autres termes[31], nous observons finalement que ces deux mots deviennent eux-mêmes *excentrés*, dans le sens qu'ils ne peuvent pas être concentrés dans une définition établie une fois pour toutes. Par extension, c'est dès lors que s'explique l'impression des excentricologues ou de différents exégètes de se sentir, eux-mêmes, excentrés dans un réseau de significations, toujours élargie par d'autres réseaux de significations, lorsqu'ils tentent de définir l'excentricité. Disons que, et c'est ici le grand paradoxe de l'excentricité, même si les deux termes clé ne peuvent pas être circonscrits à une seule définition ou coupés nettement des autres mots avec lesquels ils dialoguent, ils ont, grâce à leur caractère de flexibilité, le pouvoir de couvrir cette multitude de termes synonymes, substituts et dérivés. Au bout de compte, c'est grâce à cette perméabilité et à cette souplesse que l'on peut éviter la multiplication des essais de conceptualisation ou théorisation qui concourent généralement autour des notions et qui se proposent une analyse téléologique.

Même si nous avons l'impression de tomber sous le coup de la difficulté de donner une approche exhaustive de la notion d'excentricité, cela ne nous empêche pas de déterminer le mécanisme de fonctionnement de ces deux termes. Au lieu de chercher à distinguer entre excentricité / excentrique et originalité / original, singularité / singulier, extravagance / extravagant, bizarrerie / bizarre ou folie / fou, il nous semble plus important de nous arrêter sur les mots plus proches de leur étymologie, à savoir *centre* et *sortie* du centre ; bien

[29] *Ibid*., p. 200.

[30] À la fin du XVIIe siècle, le *Dictionnaire Universel* de Furetière donnait du mot «extravagance» la définition suivante: « Chose dite ou faite mal à propos, follement. Les emportements des jeunes gens leur font faire beaucoup d'extravagances ». L'extravagant est ainsi le «fou, l'impertinent, qui dit & fait ce qu'il ne faudroit pas qu'il dist ni qu'il fist » (Antoine Furetière, *Dictionnaire Universel*, vol. I, Haye, Rotterdam, Chez Arnout & Reiner Leers, 1690, p. 1059) ; Voir J. Starobinski dans *Histoire du traitement de la mélancolie,* Bâle, Geigy, 1960, p. 11 : « Dans la langue classique, l'extravagance a partie liée avec la folie. L'étymologie du mot pointait déjà en direction de l'errance: « extravagans »; *vagans* étant le participe présent du verbe *vagor, vagari,* au sens d'errer, de marcher sans but. Or, la folie est comprise depuis toujours comme une forme d'errance. Le fou s'égare, tel le mélancolique Bellérophon qui (…) errait seul dans la plaine d'Aleion, le cœur dévoré de chagrin, évitant les traces des hommes ».

[31] Voir Peter Shulman, *art. cité*, p. 176 : « *Le Grand Dictionnaire universel du dix-neuvième siècle* reconnaît le rapprochement des termes semblables à " excentrique ", mais établit les distinctions entre " bizarre ", " étrange ", " extraordinaire ", et " singulier " […] En ce qui concerne « insolite » et " extravagant ", leurs racines latines sont à la base de leur proximité à " excentrique " ».

évidemment, on s'intéresse aussi à l'*écart* psychique ou physique, synonyme de *déviation*, *déplacement*, *glissement* ou *éloignement*, que toute sortie du centre implique. Nous réunissons ces termes dans un axe lexical que l'on exploitera, afin de définir mieux l'excentricité. Ensuite, toute excentricité renverra à la figure d'un centre, d'un point concentré et à ce qui est au- delà de ceux-ci à savoir la marge, la périphérie, autres centres et autres points concentrés.

À la différence de l'interprétation poststructuraliste des textes littéraires, selon laquelle le monde est absorbé dans un réseau horizontal de signes linguistiques et le mirage métaphysique est disqualifié face au sens conçu comme l'effectivité réelle du référent, les textes du XIXe siècle ont un tout autre statut qui leur permet de s'inscrire dans un paradigme différent. Le réseau de significations de l'excentricité ne présente pas l'arbitraire sémiotique comme unique modèle de cohérence sémantique. Si c'était ainsi, l'excentricité deviendrait elle-même impossible tant que le centre n'existe que sous forme d'une source anonyme. En d'autres termes, l'excentricité ne serait qu'un pur décentrage, une réactivité sans objet, tandis que l'excentrique ne serait que l'expression d'une identité lacunaire, spectrale, bref, un hologramme. L'excentricité fait sens justement parce qu'elle s'adresse toujours à un centre, ontologique ou physique, ou à une norme sociale, morale et littéraire[32].

Parmi les livres tissés autour des notions telles comme par exemple l' « excentricité », l' « énergie » ou le « grotesque », l'ouvrage de Régine Borderie, consacré aux notions de « bizarre » et de « bizarrerie », occupe une place tout à fait à part. C'est une excellente étude qui nous permet de découvrir, à travers l'expérience esthétique du « bizarre » des auteurs du XIXe siècle, les sens divers, mais aussi le problème de définition, de ces deux notions. Comme l'excentricité, le bizarre est une notion émergente au début du dix-neuvième siècle compte tenu de sa récurrence sous la plume de nombreux auteurs, à savoir Buffon, Boileau, Corneille Chamfort, La Bruyère, Condorcet, Diderot, Mercier, Pascal, Prévost, Racine Volney, Baudelaire, Champfleury, Flaubert, Fromentin, Gautier, Hugo, Lautréamont, Mallarmé, Maupassant, Nodier, Nerval, Rimbaud, Leroux, Valéry ou Radigue. Ce sont donc de différents corpus que l'auteure étudie afin de mieux relever la richesse des valences que le bizarre peut avoir et des domaines d'emploi de cette notion, à savoir l'onirisme, la psychologie, le fantastique, l'exotisme, la religion, le surnaturel. Le bizarre et l'excentricité sont très proches l'un de l'autre, compte tenu qu'ils ont en commun l'ouverture sémantique vers d'autres termes voisins tels que l'*écart*, la *bigarrure*, la *fantaisie*, le *fantastique*, l'*étrange*, la *singularité*, le *déconcertant* ou l'*irrégulier* et dès lors les infléchissements des sens. Quant au mot d'excentricité, l'auteure le définit d'une perspective disons ontologique ou métaphysico – épistémologique – telle que « basculement dans un autre monde[33] » (peut-être du rêve, du mystère, des chimères, de l'illusion ou de l'imagination). À partir de cette acception, on pourrait dire que l'excentricité est l'épanchement d'un monde à un autre. C'est un « autre monde » ou un « au-delà du centre » qui recouvre des éléments hétérogènes appartenant tant à la réalité qu'à l'imagination. Loin d'être un *artefact* théorique, la notion même d'excentricité propose ainsi un rapport sensible au monde extérieur et intérieur.

On peut bien entendu repérer des différences entre les deux termes qui consistent plutôt dans leur mécanisme de fonctionnement : à la différence de l'excentricité, la bizarrerie se fonde plutôt sur la notion d'« inexpliqué » que sur celle d'écart.

---

[32] Jacques Derrida, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, Conférence prononcée au Colloque international de l'Université Johns Hopkins, sur Les langages critiques et les sciences de l'homme, 1966 (consulté en ligne, le 12 janvier, 2012 :http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/structure.htm); Même Jacques Derrida – l'auteur de la différence – si on le suit plus attentivement, considérait que l'on ne peut pas rejeter l'existence du centre (la conscience, l'homme, dieu, l'idée, l'origine, le telos) ou du sujet, au contraire il lui donne une fonction absolument indispensable.

[33] Borderie, Régine, *« Bizarre », « bizarrerie ». De Constant à Proust,* Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2011, p. 44.

Les incongruités des perspectives sur le rapport de l'excentricité avec les autres termes voisins ne font que nous déterminer à adopter une herméneutique globalisante. C'est à partir de ces fluctuations du lexique de l'excentricité et des multiples significations du terme « excentrique » que nous devons interpréter l'effet de la métaphore de l'excentricité. Révélateur des échanges des significations entre métaphore et concept, le lexique de l'excentricité et de l'excentrique devient ainsi une matrice sémantique de l'écart.

Bibliographie

AYMES-STOKES, Sophie, MELLET, Laurent, *In and Out: Eccentricity in Britain*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

BOUCÉ, P. G. et alii, *L'excentricité en Grande- Bretagne au 18e siècle*, Lille, Université de Lille éditions universitaires, 1976.

BRUNET, Gustave, *Les Fous littéraires. Essai bibliographique sur la littérature excentrique, les illuminés, visionnaires*, etc., Genève, Slatkine Repr., 1970.

BORDERIE, Régine, « Bizarre et vie privée dans l'oeuvre en prose de Nerval », *Littérature*, n. 158, 2010, p. 63-74.

BORDERIE, Régine, *« Bizarre », « bizarrerie ». De Constant à Proust,* Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2011.

DANSEL, Michel, *Les excentriques*, chez Robert Lafont, 2012.

DIAZ, J.L. « Grotesques, originaux, excentriques : le spleen des fantaisistes », in *La Fantaisie postromantique*, textes réunis par J.L. Cabanès et J.P. Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 171-191.

GILL, Miranda, *Eccentricity & the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris*, New York, Oxford University Press, 2009.

LOJKINE, Patricia, *Humanisme et excentricité. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

PHAM-THANH, Gilbert, *Du Dandysme en Angleterre au XIXe siècle et de ses répercussions en France*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

SANGSUE, Daniel, « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme: marginalités. Revue de la Société des Études romantiques,* 59, Paris, Editions C.D.U. et Sedes, 1988, p. 41-58.

SANGSUE, Daniel, « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », *in La Fantaisie postromantique,* textes réunis par J.L. Cabanès et J.P. Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 191-206.

SALZA, Luca, « La "vicissitude" de la nature chez Bruno. Entre ombre et vérité », in Saverio Ansaldi *et alii*, *Giordano Bruno et la puissance de l'infini*, dans la coll. « Revue Art du Comprendre », 2003.

SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique : Gautier, de Maistre, Nerval, Nodier,* Corti, 1987.

SANGSUE, Daniel, « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme: marginalités. Revue de la Société des Études romantiques,* 59, Paris, Editions C.D.U. et Sedes, 1988, p. 41-58.

SANGSUE, Daniel, « Fantaisie, excentricité et réalisme chez Champfleury », *in La Fantaisie postromantique,* textes réunis par J.L. Cabanès et J.P. Saïdah, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 191-206.

SHULMAN, Peter, « L'Evolution du mot "excentrique" en France: Du lexique à la métaphore », *Langues du dix-neuvième siècle*, G. Falconer, A. Oliver, D. Speirs (éd.), Toronto, Centre d'Etudes Romantiques Joseph Sablé, série « À la recherche du XIXème siècle », 1998, p. 175-185.

SHULMAN, Peter, *The Sunday of Fiction. The Modern French Eccentric*, Indiana (West La Fayette), Purdue University Press, 2003.

IOANA ŞTEFAN
University of Oradea

FACTS REGARDING GERMAN LITERATURE IN THE INTER-WAR PERIOD – A. C. CUZA

Abstract: Over time the reception of German literature in Romania was poor and therefore has created numerous discrepancies between Romanian and German criticism. Moreover, the influences of German literature on Romanian literature were also misidentified. These errors are mainly due to the analysis of text-based translation, which is mostly not only inaccurate, but also presents major distortions of meaning. To better identify the German influences in every part of literature, it would be useful to consult the opinion of renowned German exegetes and literary historians. Globalization favorises the access to specialty critics in each country, so that in the context of contemporary cultural exchanges and that of a higher degree of facility to obtain more information, the contemporary critical reception may find failures in foreign literatures. A particular case is that of A.C. Cuza, in the interwar period, who, having the desire to identify German sources in Eminescu' s work, publishes a volume dedicated exclusively to the design and analysis of German Romanticism. From representatives to their works, from theoretical to practical applications, within a broader and original vision, mistakes in interpretation, especially erroneous classifications in various current German writers are often committed.

Keywords: German literature, Romanian criticism, A.C. Cuza, the interwar period, critical reception.

La 14 Septembrie 1919 A.C. Cuza publică cartea în două volume *Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului*, primul volum fiind intitulat *Teoria romantismului*, iar cel de-al doilea *Viaţa şi opera lui Eminescu*, deoarece acesta din urmă este o aplicaţie a celui dintâi, care la rândul său constituie baza explicării personalităţii eminesciene. Această structurare cât se poate de logică şi coerentă a studiului este justificată chiar de autor în *Prefaţa* cărţii. Adunând sumedenie de erori şi lacune de la înaintaşii săi, A. C. Cuza constată în primul rând lipsa totală a cunoaşterii noţiunii de romantism, cu precădere a romantismului german, motiv pentru care hotărăşte să-l definească şi să-l analizeze detailat în primul volum al cărţii *Teoria romantismului*. Cât de corecte, precise şi obiective vor fi analizele sale vom vedea în continuare.

În primul capitol intitulat *Definiţia romantismului* adună o mulţime de păreri, definiţii sau concepte referitoare la această mişcare, în special de la autori germani, pentru ca în final să ajungă la o definiţie proprie: „Romantismul este sentimentalismul idealist, opus intelectualismului materialist, mărginit, în poezie, artă, ştiinţă, filosofie, politică şi viaţă socială."[1]Trebuie să menţionăm că de la început şi până la sfârşit, la tot pasul, criticul încearcă să aducă argumente convingătoare că romantismul nu trebuie confundat cu şcoala romantică, că el n-a fost doar un curent sau o mişcare istorică trecătoare, ci este o stare de spirit permanentă şi că „de fapt, în momentul acesta, literatura europeană stă încă sub stăpânirea

[1] A. C. Cuza,*„Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului"*, vol. 1 *Teoria romantismului* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. XXIII, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2010, p. 95

romantismului. Nu putem, dar, să ne mărginim a arăta *ce a fost* romantismul, ci trebuie să spunem *ce este.*"[2] Aici îl aduce ca susţinător pe istoricul literar Alfred Bartels, care, în *Geschichte der deutschen Literatur* (1905), opinează că romantismul şi clasicismul nu au apus încă, considerând pripită proclamarea „modernului" la nivel european. Dar totuşi el spune aceste în 1905, şi chiar atunci, după toate cele dovedite de istorie, poate fi acuzat de subiectivism. Mai cu seamă, a susţine în 1919 că romantismul persistă încă pe plan european se poate defini ca exagerare subiectivă, disculpabilă doar prin sesizarea dorinţei autorului de extrapolare a noţiunii de romantism. Despre amploarea acestui curent german ne putem da seama mult mai bine astăzi, când avem la îndemână atâtea istorii literare şi lucrări de specialitate obiective ce dovedesc că nu a fost tocmai cum îl prezintă A. C. Cuza. Romantismul este un curent cultural şi literar care împreună cu Clasicismul şi Sturm und Drang formează unitatea „Deutscher Idealismus". Criticul român acuză exprimările ironice la adresa romantismului ale lui Heine şi Georg Brandes, susţinând validă până la final opinia lui Jean Paul Richter, pe care în următoarele capitole îl şi declară romantic. Se mai poate observa o uşoară nesiguranţă în traducerile din limba germană, având în vedere faptul că nu oferă fragmentele de text în ambele limbi, ci doar pe alocuri, la unele cuvinte sau sintagme, menţionează în paranteze expresia originală în germană. Deşi majoritate sunt corect traduse se strecoară şi câteva inexactităţi, ca de exemplu Zusammenfassung (=rezumat, sinteză) tradus ca „expresie unitară".

Capitolul al doilea *Romantismul medieval,* este o perindare prin istorie ce are ca scop dovedirea importanţei creştinismului, a impactului său asupra culturii şi civilizaţiei, şi explicarea mişcării spirituale de întoarcere către cultura veacului de mijloc. Astfel, romantismul medieval, stăpânit de spiritualismul creştin, este prezentat în opoziţie cu clasicismul antic. Creştinismului i se atribuie opera civilizatoare de educare a naţiilor. Urmând cursul unei mini-istorii literare, A. C. Cuza, dedică capitolul al treilea expunerii *„raţionalismului" veacului al XVIII-lea* pe care-l vede sub forma unui intelectualism materialist şi care cere o reacţie printr-o „renaştere romantică" a sentimentalismului idealist. *Renaşterea romantică* este dezbătută pe larg în capitolul al IV-lea, intitulat similar, unde autorul plasează introductiv multiple argumente spre a demonstra că romantismul nu a însemnat o reacţie politică, ci o mişcare complexă dezvoltată pe toate planurile: literar, filosofic, cultural-artistic, etc. Ne sunt expuse predispoziţii spre romantism încă de pe la începutul secolului al XVIII-lea, recunoscute în culegerile de poezii populare ale scoţienilor. În Germania îl aduce ca susţinător pe Bodmer, culegător şi el al scrierilor folclorice, şi oponent al teoriei lui Gottsched. O înrâurire a spiritului romantic o vede şi în poeziile lui Klopstock prin dominarea sentimentului, prin ideea naţională şi religioasă. Dar Klopstock, prin *Messias in Hymenfirm,* devine alături de Wieland cu *Musarion* şi *Oberon,* principalul reprezentant la liricii iluministe. Unele din poemele sale trec şi ca încadrabile în Sentimentalism, acesta fiind un curent aparte, numit exact aşa „Empfindsamkeit", manifestat între 1750 şi 1780, de care se pare că exegetul nostru nu ţine cont, ci numeşte romantic tot ce e sentimental. Se ştie foarte bine că filosoful care a definit iluminismul german a fost Kant şi că în cadrul acestui curent au existat două orientări, pornite de la aceeaşi bază – „toleranţă, umanitate, libertate" – : cea a lui J. Ch. Gottsched, bazată pe o poetică raţionalistă, prin care voia să introducă normativitatea în poezie, şi cea a lui Lessing, care, pledează pentru o poetică a sentimentalismului, dorind să creeze katharsis-ul prin piesele sale. Prin prisma teoriei lui Lessing, absolut iluministă, se explică şi sentimentalismul din operele lui Wieland şi Klopstock, pe care criticul nostru încearcă mereu, în decursul studiului său, să-i vadă romantici. De altfel, iluminismul îl percepe doar ca pe un raţionalism pur, dăunător creativităţii, originalităţii şi naţionalităţii. Pe Rousseau îl priveşte ca pe un reprezentant al

[2] Ibidem, p. 93

intelectualismului, dar de o fire sentimentală, ce-l transformă aproape într-un precursor al romantismului, cu o mare influenţă asupra culturii europene. Înrudit cu acesta, dar la scară mai mică, îl găseşte în Germania pe autorul studiilor de economie socială Iustus Möser, stăpânit de idei naţionale, dragoste pentru poporul german şi arhaism. Tot în această categorie, de premergător al şcolii romantice, îl plasează, în domeniul literar, pe August Bürger. Trebuie să menţionăm că acesta este unul dintre cei mai însemnaţi reprezentanţi ai perioadei Sturm und Drang, în lirică cu *Balladen Lenore* şi în epică cu *Münchhausen*. De asemenea, toată această perioadă o defineşte A. C. Cuza ca premergătoare, consideraţie acceptabilă având în vedere apartenenţa la aceeaşi unitate. De asemenea susţine că Goethe pledează pentru elemente arhaice, naţionale şi sentimentale prin mai toate personajele sale renumite: Götz, Faust, Werther şi Wilhelm Meister. La primele trei figuri menţionate putem valida spusele criticului cu ajutorul trăsăturilor perioadei Sturm und Drang, în care se încadrează. Partizanii acestui curent luptă pentru libertatea proprie a individului; din punct de vedere literar se deplânge principiul imitaţiei, pentru că „in dem Menschen ist eine bildende Natur" („în om există o natură formatoare"), cum spunea Goethe, iar caracterul naţional se regăseşte cel mai des la scriitorii acestei perioade. Nu acelaşi lucru îl putem spune şi despre Wilhelm Meister, personajul eponim al unei opere ilustrative pentru Weimarer Klassik, care trece drept prototip al Bildungsroman-ului german şi urmează întru-totul caracteristicile acestei epoci. Ne este imposibil să nu remarcăm că A. C. Cuza, ca un înflăcărat apărător al romantismului, extinde prea mult această mişcare literară . Pentru a putea face dintr-un autor premergător sau reprezentat la unui curent, opera sa trebuie să însumeze mai multe trăsături specifice orientării respective, nu doar câteva elemente disparate. În continuare, considerând acest lucru de o importanţă majoră pentru romantism, face un periplu prin opera lui Herder, admirându-i concepţia şi dându-i titlul de „prevestitor" al şcolii romantice, a cărei început va avea loc abia cu două decenii mai târziu. De fapt, cu fragmentele lui Herder *Über die neuere deutsche Literatur* începe Sturm und Drang. Şi dacă Herder este stăpânit de idei naţionale şi creştine, criticul îi descoperă pe Jean Paul Richter şi pe Hölderlin ca pe nişte „însemnaţi ca îndrumători literari, ai renaşterii romantice"[3] Şi aici poate fi punctul de pornire cel mai „argumentat" al erorii de încadrare a celor doi. Pe Jean Paul îl vede prins între raţionalism şi sentimentalism, opera sa însumând următoarele particularităţi romantice: alternanţa vis – realitate, extazul şi mai ales umorul. În realitate, Jean Paul, adânc înrădăcinat în burghezia germană, a anticipat, în unele privinţe, literatura burgheză al Biedermeier-ului şi a realismului burghez. Acest lucru se referă la înclinaţia spre idilă, opţiunea pentru omniprezentul sens al umorului şi preferinţa pentru tipul de solitar, bizar şi excentric, care apare pentru prima dată, în literatură, la el şi revine la Stifter şi Raabe. Şi nu este surprinzător faptul că, în a doua jumătate al secolului al XIX-lea, în el s-a văzut un creator specific idilismului, până când cercul lui Stefan George (Max Kommerell) a descoperit vraja limbajului vizionar din poemele de vis ale lui Jean Paul şi a atras atenţia asupra unei modernităţi suprarealiste în opera sa. Criticul şi istoricul literar german Sorensen opinează că aceste caracteristici sunt discutabile numai dacă sunt absolute, pentru că ceea ce determină opera lui Jean Paul este complexitatea şi diversitatea de voci. Acesta a urât tipul naraţiunii lineare şi a ridicat la rang înalt cultul prieteniei şi dragostei, bucuria sentimentelor, introspecţia precum şi analiza spirituală. A. C. Cuza analizează romanul *Titan* ca specific romantismului. Pentru înţelegerea operei lui Jean Paul ar fi, însă, mai interesant romanul *Siebenkäs*. Din acesta se poate deduce: „Ironie şi cochetărie curată; nimeni dintre scriitori n-a ajuns aşa departe, folosind aceste proceduri aşa cum le-a folosit Jean Paul, ajungând până la jocul cu cititorul, fiind asemănător cu exemplu

[3] Ibidem, p. 128

său englezesc *Tristam Shandy* de Laurence Stern."[4] Aşadar, putem spune că într-adevăr influenţa lui Jean Paul pentru tehnica de naraţiune romantică, cum ar fi în *Nachtwachen des Bonaventura,* şi pentru romanul secolului al XIX-lea (Stifter, Keller, Raabe) a fost semnificativă. Chiar şi limbajul folosit a oferit un izvor important pentru autori precum Borne, Heine, Gutzkow. Dar el a fost „einzelänger" şi nu romantic.

Pe Hölderlin, deşi observă la el o oscilaţie între clasicism şi romantism, îl consideră premergător şi reprezentant al acestuia din urmă, dar, în scurta analiză ce i-o dedică, dorul reîntoarcerii către vremurile poporului elen se face singura trăsătură vinovată de această plasare a lui Hölderlin. De fapt, prin relaţia sa cu clasicii greci, din punct de vedere al istoriei literare, Hölderlin se apropie de Weimar Klassik. Dar refuzul rece al lui Goethe şi distanţarea lui Schiller cauzează suferinţa lui legată de prezent, starea de singurătate şi înstrăinarea, care vor stabili caracterul dual, de disperare elegică şi entuziasm imnic al operei sale. Fragmentul din drama *Moartea lui Empedocle,* traducerile şi comentariile la tragediile lui Sofocle, dovedesc că Hölderlin nu a fost de acord cu concepţia apolinică a anticilor, care a predominat la Weimar, ci a vrut să atragă atenţia asupra fondului oriental şi dionisiac al antichităţii greceşti. Spre deosebire de romantici, Hölderlin nu a urmărit niciodată apropierea stilului său de muzică, ba din contră, fapt demonstrat şi de versurile libere. Prin însumarea trăsăturilor specifice sentimentalismului, Sturm und Drang-ului şi clasicismului este şi el unul dintre cei trei „Einzelgänger" alături de Jean Paul şi Kleist.

În capitolul al cincilea – *Romantismul modern* – se face o prezentare amănunţită a reprezentanţilor mişcării romantice moderne, cu o menţiune incipientă că aceştia trebuie gândiţi unitar datorită legăturii strânse care există între ei. Lui Wackenroder (1773 – 1798) îi dedică prima prezentare, scurtă, datorită vieţii şi activităţii sale prea timpuriu finalizate. Acesta are marele merit, bine surprins de A. C. Cuza, de a fi înrâurit creaţiile lui Tieck, prin prietenia legată între cei doi, materializată în lucrarea *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*, ce pune sub aceeaşi cupolă concepţii artistice şi creştine. Urmând spre profunda analiza a concepţiei, elementelor biografice esenţiale şi operei lui Ludwig Tiek (1773 – 1853) vede în ele o personalitate complexă, satirică şi sentimentală, ce culminează cu natura sa duplicitară, în antiteză cu personalitatea simplă şi sigură a lui Wackenroder. Aşadar, în aceste condiţii, este firească existenţa unei perioade iniţiale de oscilaţie şi tulburare, căreia îi aparţin povestirea *Abdallah* şi romanul *William Lovell*. Efectul influenţei prietenului său se vede şi în ruptura faţă de Nicolai, adică faţă de iluminism şi de concepţia raţionalistă pe care le satirizează în *Motanul încălţat*, *Lumea pe dos* şi *Prinţul Zerbino*. *Povestea lui Eckbert cel blond* este o încununarea a caracteristicilor pur romantice, la care se mai adaugă câteva titluri scrise în acelaşi stil, analizate de critic: romanul *Călătoriile lui Franz Sternbald, o istorie veche germană,* drama *Viaţa şi moartea Sfintei Genoveva, Împăratul Octavianus* cu Prologul *Cortegiul Romanţei* şi volumul *Poeme romantice*. Din aprofundarea acestor scrieri ies la iveală următoarele trăsături tipic romantice: sentimentalismul mistic, lumea basmelor sub farmecul lunii, ironia romantică conform căreia realitatea e un amestec de serios şi ridicol, satira împotriva raţionalismului, miraculosul şi mai ales arta muzicală şi teoria nuvelei. Criticul român identifică tendinţa de exagerare a lui Tieck în unele locuri, ce duce, atunci când este vorba de ironie sau de muzicalitate, la lucrări haotice, fără valoare statornică. Cumulând aceste constatări lui Tieck îi este recunoscut dreptul deplin de titular al şcolii romantice, fapt ce nu poate fi contestat de niciun critic, pentru că el este cel la care „trecutul german era atât de categoric identificat cu experienţa

[4] Sorensen, Algot Bengt, *Geschichte der deutschen Literatur,* Band I und Band II, C. H. Beck Verlag, 1997, p.332

proprie a trăirii romantice, încât firea germană şi dipoziţia sufletească romantică păreau să se confunde”[5]

Novalis este prezentat ca un romantic înnăscut, nostalgic, căruia moartea lui Sophie îi direcţionează definitiv trăirile şi concepţia. Măcinat de dorul infinitului, se refugiază în vis şi cuprins de mister ajunge la confuzia lumii fantastice cu cea reală. Mănunchiul de aforisme *Blütenstaub* - apărut pentru prima dată în organul şcolii romantice *Athenäum* -, *Geistlichen Liedern* şi *Imnurile noptii* sunt examinate relevându-se aportul lui Young, Iacob Böhme şi Ossian în vederea religiozităţii apărute. Se insistă foarte mult pe Iacob Böhme, dar în *Geistlichen Liedern* nu se pomeneşte de importanta influenţă a lui Zinzendorf, şi în alte lucrări de cea a olandezului Frans Hemsterhuis. Alte înrâuri, just contrate, sunt ale lui Fichte şi Schelling. Pentru acesta din urmă se regăseşte ca argument identitatea omului cu natura, iar pentru primul idealismul magic al lui Novalis ca dezvoltare a idealismului subiectiv absolut al lui Fichte. Teoriei idealismului magic i se alătură teoria extazului, stare văzută ca un tip de înţelegere superioară, ca o interiorizare a omului. Despre fragmentele de cugetări ale lui Novalis şi despre *Creştinismul sau Europa* nu se vorbeşte decât din perspectiva convingerilor catolice, ignorându-se imaginea despre fantezia combinatorie a lui Novalis, ce porneşte de la învăţăturile lui Leibniz despre „Combinatio Analogica" precum şi de la tradiţia despre învăţăturile magico-matematice ale lui Athanasius Kircher, Marsilio Ficino, Agrippa von Nettesheim, Lullus şi alţii. În schimb, sunt bine semnalate anticipările unor teorii simboliste şi suprarealiste. În romanul *Heinrich von Ofterdingen* sunt apreciate frumuseţea limbii, dorinţa depăşirii graniţelor simţurilor, idealismul, religiozitatea şi creştinismul cuprinzând cultul Sf. Feciore Maria, nostalgia şi elementele lumii fantastice. Se trec cu vederea studiile lui Novalis despre Evul mediu, datorită cărora a luat naştere acest roman. Se pare că, în interpretarea lui A.C. Cuza, peste caracteristicile evului mediu şi orientale se aşează o umbră datorită insistenţei foarte mari asupra catolicismului. Floarea albastră este tradusă ca fiind „*simbolul fericirii depline* către care sufletul nostru aspiră nostalgic”[6] Aici apare o alte eroare de receptarea a romantismului german, căci floarea albastră reprezintă dorul de patrie (*die Sehensucht nach der Heimat*), fapt recunoscut de exegeza germană.

Criticul punctează şi importanţa fraţilor Schlegel, în special prin contribuţia majoră adusă de Friedrich Schlegel ca teoretician ala romanismului. Acesta expune doctrina romantică, dar nu într-un sistem unitar, ci în fragmente ce cuprind cugetări disparate, sugerând că această formă este corespunzătoare curentului. Dintre acestea sunt dezbătute în volumul analizat aici, educaţia şi cultura văzute ca bun suprem pentru o dezvoltare armonioasă, sufletul acestora fiind religia. Inteligenţa este mărginită, iar fantezia superioară. Ironia romantică evoluează în ironie socratică, iar poezia romantică în poezie transcendentală. Alte elemente de bază interpretate sunt nostalgia infinitului, entuziasmul, fantasticul, sentimentalitatea spirituală opusă celei vulgare şi trecutul ca sursă inspiratoare. Astfel poezia romantică se defineşte creştină şi universală. Spre finalul dezbaterii A. C. Cuza întreprinde o analiză cât se poate de obiectivă a romanului *Lucinde*, ce se dorea a fi transpunerea practică a teoriei lui Fr. Schlegel, dar ajunge o lucrare nereuşită.

Terminând cu şcoala romantică veche, face o paranteză până a continua cu reprezentanţii şcolii romantice noi, urmărind alte câteva izvoare importante din care acest curent şi-a tras seva creatoare şi anume: teologul Schleiermacher, Schelling (extrem de însemnat prin doctrina identităţii şi filosofia naturii) şi Hegel – reprezentant al istorismului, unificatorul filosofiei lui Kant, Platon, a Vedelor şi a creştinismului.

---

[5]Martini Fritz, *Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1968, p.285

[6] A. C. Cuza,*„Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”*, vol. 1 *Teoria romantismului* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. XXIII, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2010, p. 172

Expunerea şcolii romantice târzii lasă de dorit încă de la început prin prezentarea mult prea sumară, fugitivă chiar, în câteva rânduri, a lui Clemens Brentano şi Achim von Arnim, reprezentanţi de bază ai acestui curent. Aminteşte doar fantezia creatoare, religiozitatea şi satira materializate în poema epică neterminată *Die Erfindung des Rosenkranzes* a lui Brentano şi în colecţia de poezii *Des Knaben Wunderhorn* a celor doi. Nu este amintit la Brentano romanul *Godwi sau figura de piatră a mamei. Un roman sălbatic, Der Spinnerin Lied*, drama din surse vechi slavice *Fondarea oraşului Praga,* sau alte lucrări esenţiale pentru înţelegerea lui, de unde reies laitmotivele privighetorii, al lunii şi al torsului, elemente de vis, lumea miturilor, a legendelor, dar şi tensiuni extreme între pasiuni religioase şi erotice. Un alt element marcant, nesurprins aici, ar fi muzicalitatea versurilor, căci în poeziile sale "sunetul rimtic al rimelor, aliteraţiile şi asonanţele sunt susţinute de un ritm, care este la fel de regulat cu sunetul unei roţi de tors."[7] Tot o importanţă destul de pasageră i se acordă şi lui Josaph von Eichendorf, numele lui fiind amestecat printre alte personalităţi literare mai puţin marcante: Theodor Körner, Max von Schenkendorf, Friedrich Baron de la Motte Fouque, Ernst Moritz Arndt, Friedrich Rückert. La Eichendorf se menţionează lirismul desăvârşit, sentimentalitatea, caracterul popular al poeziilor sale şi fantezia romantică din capodopera *Aus dem Leben eines Taugenichts.* Nu precizează nimic despre peisajele care constau în diferite combinaţii delimitate de un număr de elemente specifice curentului în cauză (luna, pădurea, privighetoarea, motivul rătăcitorului, dorinta, etc). Precizia cu care sunt compuse aceste elemente fac ca ele să fie punctul culminant pentru arta peisajului romantic. El a fost şi cel mai devotat catolic, fapt reflectat în scrierile sale şi prin motivul demonului care atentează la mântuirea omului, a considerat prezentul ca o perioadă de confuzie şi de eroare şi a avut convingerea existenţei unei naturi simbolice, creând o atmosfera nocturnă şi onirică de excepţie, exemplificabilă în romanul *Ahnung und Gegenwart.*

În continuarea volumului analizat îl vedem pe Ludwig Uhland, acordându-i-se o importanţă deosebită, privit ca cel mai răspândit poet german după Schiller. O eroare principală, însă, este plasarea lui Heinrich von Kleist (1776 – 1811) între aceşti romantici, considerat „cel mai însemnat patriot al romantismului, care prin creaţiile lui, străbătute de spiritul ideii naţionale germane, poezii lirice şi drame (*Der Prinz von Homburg, Die Hermannsschlacht*), a exercitat o covârşitoare înrâurire"[8] Dar, aşa cum am evidenţiat anterior, Kleist, alături de ceilalţi doi, este încadrat în categoria „einzelgänger" şi nu în romantism. Că opera lui Kleist va fi conţinând printre sumedenia de trăsături cumulate din diverse orientări, şi elementul romantic al patriotismului, este altceva, însă nu îl putem pune sub emblema şcolii romantice timpurii, inadvertenţă comisă de A. C. Cuza.

E.T.A. Hoffmann, în schimb, este bine sesizat ca figură memorabilă a romantismului german şi nu numai. În paginile închinate acestui autor îi sunt elogiate calităţile, incontestabile, de povestitor, posesor al unei puternice imaginaţii şi creator al celor mai reprezentative proze romantice. Din scrierile sale rezultă necesitatea metafizică, generatoare a doctrinei acestei şcoli, ce cuprinde teoria dorului infinit, a ironiei, a iubirii şi poeziei. Toate acestea sunt perceptibile doar în cadrul unui sistem unitar, pe care criticul îl expune amănunţit. Surprinzător este că validează aici dorul romantic, dorul transcendent ca simbol al *florii albastre*, deşi la Novalis descifrase acest motiv ca simbolul fericirii depline nu al dorului de patrie. Schema sistemului urmărit vizează pe lângă dor următoarele: conştiinţa misterului care dă naştere melancoliei şi ironiei, iubirea şi poezia – ca mijloace ce pot facilita apropierea omului de veşnicie –, distincţia dintre iubirea religioasă şi cea erotică, conştiinţa infinitului,

[7] Algot Bengt Sorensen, *Geschichte der deutschen Literatur,* Band I und Band II, C. H. Beck Verlag, 1997, p.321

[8] A. C. Cuza*,,Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului"*, vol. 1 *Teoria romantismului* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. XXIII, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2010, p. 172

realitatea dublă – fizică şi metafizică. Un loc aparte îl ocupă admirabila lămurirea a pesimismului iubirii romantice ca constatare a unei năzuinţe deşarte. În acest fel, ca metode de eliberarea spirituală rămân mistica, poezia şi ironia. Şi, stabilind că în artă scopul este fondul şi nu forma, revine la ilustrarea doctrinei romantice prin arta de povestitor idealist-realistă a lui Hoffmann, cu menţiunea că este idealist în concepţie, preocupat de misterul realităţii şi realist în expunere. Adecvat surprinsă apare şi originalitatea acestui scriitor dată de coexistenţa în opera sa a celor două lumi – fantastică şi reală –, care se învăluie într-un continuu amestec şi pricinuiesc umor sau groază temperată de ironie. Pentru concretizarea teoriei alege *Domnişoara de Scudery, Elixirurile Diavolului* şi *Der goldne Topf,* la acesta din urmă demarcând cinci lumi diferite: cea a celor cinci simţuri comune, a poeziei, a gândirii romantice, a artei romantice şi ultima a ironiei. Cu siguranţă că s-ar mai fi putut discuta mai mult şi despre spiritism, despre înclinaţia lui pentru ocult şi fascinaţia pentru magnetism; cu toate acestea prezentarea acestui autor merită să fie considerată superioară mai ales datorită evidenţierii unirii dintre observaţie, fantezie, gândire şi măiestrie a expunerii.

Observăm că pe tot parcursul cărţii, autorul, face referinţe la critici şi istorici literari, specialişti germani, cum ar fi O. F. Walzel, Adolf Bartels şi Georg Brandes – a cărui opinie o combate vehement. Cu toate acestea, ne se arată a fi partizanul absolut al vreunui dintre ei, ci insistă a da o interpretare proprie romanismului german.

Bibliography

Brandes, Georg, *Die romantische Schule in Deutschland,* vol. I, Berlin: Aufbau Verlag, 1924

Cuza, A. C., *„Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”*, vol. 1 *Teoria romantismului* în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu,* Secolul XX, vol. XXIII, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2010

Schumann, Klaus, *Rezeptionsgeschichte als Zeitgeschichte: Goethe, Schiller, Hölderlin und Novalis,* Paderborn [u.a.] : Schöningh, 2009

Sorensen, Algot Bengt, *Geschichte der deutschen Literatur*, Band I und Band II, C. H. Beck Verlag, 1997.

Simon, Ralf, *Die Bildlichkeit des lyrischen Textes : Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff,Heine, Mörike, George und Rilke,* München : Fink Verlag, 2011

Fritz, Martini, *Geschichte der deutschen Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1968

ELENA LAZĂR (BURLACU)
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

POETRY AND AUTOBIOGRAPHY

Abstract: When the waters will be placed in their place, the maturity and the experience will be told the word, wisdom will be appeased thoughts, not once unattainable, the writer expresses his desire to write his autobiography, trying this time to not make literature, neither repeating things, people and stories about what it has been mentioned in the previous works. At the old age, accepting clear that the time is measured, he believes that the crucial events of ' 89, announcing the "change", they result the changes in all order, so cultural, arriving the time that "prose type esopic" is replaced by a literature truth, not excluding, also, fiction literature, useful on her side.

Keywords : Truth, journal, poetry, autobiography, school.

Când apele se vor fi aşezat în matcă, maturitatea şi experienţa îşi va fi spus cuvântul, înţelepciunea va fi domolit gândurile, nu o dată năstruşnice, scriitorul îşi exprimă dorinţa de a-şi scrie autobiografia, încercând de astă dată să nu facă literatură, nici să repete lucruri, oameni şi întâmplări despre care s-a mai pomenit în lucrările anterioare.

„Vorbe mari nu mi-a plăcut să spun în nici o împrejurare. Am fost un obişnuit locuitor al Terrei, la longitudinea şi latitudinea arătate, destul de nefericit în unele perioade, norocos în altele, cu prieteni puţini dar credincioşi, cu duşmani nu atât de răi şi cu iubite cărora le mai păstrez încă un locşor în inima mea atât de încăpătoare.

(...) de data asta, inima şi vârsta mă îndeamnă să aştern pe hârtie lucruri nepomenite până acum, întâmplări neprelucrate de imaginaţie, scene reale şi oameni adevăraţi, aşa cum i-am cunoscut, fapte cărora nu le mai adaug nimic, nici măcar acea dulce lumină care dă lucrurilor trecutului o aură melancolică ce seamănă deseori cu minciuna”.[1]

La anii senectuţii, acceptând senin că timpul îi este măsurat, consideră că evenimentele cruciale din '89, anunţând „schimbarea”, atrag după ele schimbări de tot ordinul, deci şi de ordin cultural, sosind timpul ca „proza de tip esopic” să fie înlocuită de o literatură a adevărului, fără a exclude, însă, literatura de ficţiune, trebuitoare pe palierul ei.

Literatura autobiografică, însă, de tip jurnal şi nu numai, „*va trebui să se dezbare de toate acele ocolişuri, fente şi dedesubturi şi să nu mai încerce să păcălească pe nimeni*”. Mai ales că acum „*trăim epoca descoperirii greşelilor, «fault finding Age*»”.[2]

„*Calea aleasă, aceea a realei mele autobiografii, este o primă mişcare pe care o fac pentru a mă dezbara de cuvinte în doi peri, de fraze goale, de metafore şi parabole”*.[3]

Cartea lui Olăreanu capătă valoare atât prin „momentele” pe care le relevă, cât şi pentru „mutaţiile” pe care autorul şi le asumă, încercând să-şi depăşească formula, renunţând la prezentarea autobiografică succesivă (la şcoală, la universitate, în instituţiile unde a funcţionat) redactând, în final, un memorial fără omisiuni, distorsiuni, ocultări.

În prima parte a operei, reconstituie „*primii douăzeci de ani*”, de la anii copilăriei petrecuţi la Huşi, la adolescenţa atât de fecundă pentru viitorul prozator, de la Târgovişte.

---

[1] . Costache Olăreanu, *„Poezie si autobiografie. Micul Paris”,* Editura: Cartea Românească. Bucureşti,1994, pp.12-13.
[2] . Nicolae Oprea, *„Costache Olăreanu. Literatura autobiografică”,* În *Calende,* nr. 4-5(88-89), 1999, p.5.
[3] . Costache Olăreanu, op. cit., p. 27.

El vrea să rostească acel adevăr atât de ocolit pe parcursul tumultoasei sale vieţi, imposibil de rostit în anii dictaturii, resimţind mai curând nevoia imperioasă de a-şi restaura trecutul, decât de a-l transpune în tradiţia unei fraze memorialistice, neurmărind neapărat o reconstituire epică. Insistă asupra punctelor nevralgice, sensibile care i-au marcat existenţa, schimbându-i traiectoria vieţii: relaţia tată-fiu, rupturi, conflicte, traume politice (bombe cu efect întârziat) ca şi o tardivă reconciliere şi identificare.

„Autobiografia" este o punere în ecuaţie a Adevărului, în detrimentul atâtor „adevăruri" fabricate, date „la comandă", pe care le conţin operele anterioare.

Ceea ce interesează în mai mare măsură este relaţia dintre ficţiune şi datele propriu-zis biografice, aşa cum apar ele în cărţile autorului.

Oricât încearcă scriitorul a-şi curăţa pana de povara metaforei, a oricărei încărcături stilistice, preferând stilul alb, scriitorul reintră-n „cămaşa" sa de câte ori are prilejul dând cititorului câteva portrete, scene reflecţii remarcabile, cum ar fi scena intrării ruşilor în micul oraş de la poalele Carpaţilor, prezenţa copleşitoare a tatălui, ca şi a lui Călinescu sau Mihai Ralea, ori confraţi literari precum Radu Petrescu.

Sunt şi alte excelente comentarii, paranteze reflexive care acordă textului autobiografic interes şi actualitate, cum ar fi meditaţia sinceră şi directă asupra condiţiei prozei dinainte de '89, ca şi nevoia de a „reînvăţa" scrisul, a reveni la „*bunele şi cinstitele metode de a comunica cu cititorul, fără a-l mai zăpăci şi chiar minţi.*

Secţiunea intitulată „*Primii 20 de ani*" constituie un bun prilej de cunoaştere a copilului şi adolescentului Costache Olăreanu şi a familiei sale, etapele vârstei ca şi amănuntele familiale, surprinse cu o maximă sinceritate.

Uşor hazardându-ne, se poate încerca o comparaţie, asemănând sau deosebind, copilul humuleştean de cel huşean, „marca" huşeană, dacă nu ar fi avut atâtea în comun cu „târgovişteniii", cu siguranţă ar fi fost, structural, revendicată din Creangă. Şi este într-o oarecare măsură, calităţile sale de povestitor fiind puternic impregnate în fibra lui, reminiscenţă a unei gene ancestrale, din nu ştiu care parte venită.

Scriitorul o duce cu sine „casă a melcului", transmiţând-o urmaşilor în forma cea mai pură, cu o generozitate debordantă, gena sa de incontestabil narator coborând, dacă nu direct din Creangă, din neamul moldovenesc cu siguranţă.

Astfel spus, dintre cei trei „târgovişteni" (numai Mircea Horia Simionescu era get-beget !) Olăreanu rămâne cel mai viu, mai „fresh", în sens tradiţional, pe trăirea lui neaoşă grefându-se, cum era şi firesc, elemente şi particularităţi tipic, munteneşti, ca o dovadă clară a trecerii sale, nu tocmai întâmplătoare, şi a vieţuirii pe aceste meleaguri.

Ironia şi autoironia, şarja, arme incontestabile ale scrisului său coexistă, împletindu-se armonios, cu sfătoşenia, umorul subtil şi bonomia, curgerea domoală, „poveste din poveste" şi după ea altă poveste, care duc cu gândul tot la Creangă.

Dacă la Creangă totul e haz şi bucurie, amprentă a copilăriei fără griji, la C. Olăreanu sentimentele curg amestecate, copilăria sa fiind brăzdată de lumini şi umbre, neîmplinirile sufleteşti dar şi bătăile pe care i le administra severul său tată (fără ca biata mamă să poată interveni) lăsându-i un gust amar şi o neputinţă de-a uita pentru tot restul vieţii.

„Edenul" copilăriei lui Nică al lui Ştefan Apetrei nu este tulburat de nici un nor (viaţa lui în familia de răzeşi, curaţi la trup şi la suflet fiind în armonie cu „Ozana cea frumos curgătoare"). În sufletul scriitorului de mai târziu întâlnim acelaşi paradis nepierdut, din vremea copilăriei pe care îl retrăieşte, oarecum, prin scris, la lumina ce răzbate prin ferestrele mici ale bojducii lui din Ţicău, copie atât de vie şi de caldă, a casei din Humuleşti, în care marele povestitor a văzut lumina zilei.

Toate întâmplările al căror erou e Nică au o aură a lor, aparte, filtrate prin inocenţa vârstei prelungită la anii maturităţii, când sunt aşternute „Amintirile" eternei copilării, care capătă sub geniul lui Creangă (neîntrecut) valoare universală.

La Olăreanu lucrurile stau altfel !

Copilăria lui este una adumbrită de relaţia cu tatăl său, (cu toate eforturile compensatorii ale mamei, singura care i-a înţeles până la un punct frământările), între simţire şi exteriorizarea ei, căscându-se un hău.

Cu trecerea anilor mânia împotriva tatălui (pe care, paradoxal, îl aprecia în egală măsură, pe cât îl ura) avea să se mai estompeze, rămânând însă urmele, cum reiese şi din operă, adânc încrustate în memoria lucrurilor, rănile care, la fiecare adiere de aducere aminte sângerau. Scriitorul, cum însuşi o mărturiseşte, avea să-şi ierte tatăl, în final, singura problemă fiind neputinţa de-a uita că nu i-a fost alături „la momentul potrivit", când el ar fi avut nevoie.

„*Doamne, ce harapnic ţi-oi da eu ! N-ai ce mânca la casa mea ? Vrei să te buşască cei handralăi prin omăt ? Acuşi te descalţ !" sau „Na, satură-te de cireşe, spânzuratule ! Oare, multe stricăciuni am să mai plătesc eu de pe urma ta ?"* sună mult mai condescendent decât atitudinea severului procuror care-şi închidea fiul în cameră pentru a-i aplica pedeapsa, bătându-l cu a sa curea până ce mama nu mai suporta şi sărea în apărarea copilului, fără prea mare succes însă. Asemenea scene care nu întâmplător s-au imprimat dureros pe retina copilului agresat, nu s-au întâmplat vreodată în familia humuleşteanului, indiferent de năzbâtiile pe care le-ar fi făcut (în limitele bunei credinţe, evident !).

Aşa s-au putut naşte nemuritoarele scene din „La cireşe", „La scăldat", Pupăza din tei", graţie minunatei şi sănătoasei gene a părinţilor, buni credincioşi, cu teamă de Dumnezeu şi cu iubire de oameni şi de viaţă în esenţa ei.

De aceea tot ce i se întâmplă copilului năzbâtios din „Amintiri", poznele, şi nu puţine, care nici în cazul lui nu rămâneau fără urmări „pe spinare", au gustul şi culoarea mierii, senzaţii care nu se pot uita nici de către autorul-trăitor şi nici de către cititor, ele traversând „Amintirile" ca un fluid dulce şi cald.

„*Şi, Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinţii şi fraţii şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ne era îndestulată, şi copii şi copilele megieşilor erau de-a pururi în petrecere cu noi şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea !"*

Nici urmă de o asemenea stare de bine, de plinătate, în paginile lui Olăreanu, referitoare la Huşii copilăriei şi adolescenţei lui, deşi şi pentru el Huşii, rămân un fel de paradis, dar unul regăsit ori întregit cu mijloace scriitoriceşti, diferit de al lui Creangă, în care inefabilul îşi face loc într-o realitate, ea însişi de poveste, de fel cosmetizată.

Amintirile din anii copilăriei, atâtea câte sunt nu au aureolă, sunt seci, fără căldură şi vibraţie, aproape că nu sunt „amintiri" în sens humuleştean, ci informaţie aridă, nostalgiei, luându-i locul, adesea mânia, resentimentul, deloc reţinute, exprimate cu amărăciune evidentă întrucât iertarea fără uitare nu are prea mare valoare, fiinţa rămânând pradă oricărei vulnerabilităţi, fără putere de apărare.

Pe cei doi scriitori şi a lor copilărie îi mai desparte (dincolo de iubirea sau neiubirea părinţilor) şi mediul în care ei se ridică, „flăcăi la casa părinţilor" în satul Humuleşti, respectiv, oraşul R., cum apar Huşii în „Confesiuni paralele" sau Huşi cum devoalat, apare în „Poezie şi Autobiografie".

Citadinismul ca şi fenomenele socio-politice, anii de detenţie ai tatălui au apăsat pe umerii fragili ai copilului Olăreanu, această „moştenire" nedorită de autor făcând din copilul neformat, dar nici iubit îndeajuns (nedorit chiar, dacă ne gândim la cuvintele tatălui care şi-a pierdut fetiţa de 6 ani) un ins introvertit înainte de timp care, poate şi din această cauză, pe parcursul vieţii, nu a luat întotdeauna hotărârile cele mai înţelepte simţindu-se un veşnic inadaptat şi un rebel, în căutarea permanentă a identităţii.

Pe acest fond, la graniţa cu alienarea şi rebeliunea, ca reacţie a vârstei şi introvertirii, apariţia celor doi „târgovişteni" în viaţa sa, prietenii de nedespărţit de mai apoi, sunt o mană

cerească, dar providenţial pentru tânărul în derivă, aflat la răscruci, fără nici o perspectivă clară la acea vreme.

Sub influenţa lor, tânărul schimbă macazul, viaţa lui cunoscând o nouă deschidere spre o maturizare precoce, benefică pentru perioadele ce vor urma, în ciuda tuturor capcanelor care aveau totuşi să-l pândească şi de care nu se făcea singur vinovat.

Lăsând în urmă preocupările sterile de până atunci, coteşte spre o existenţă ce presupune acum o anume ţintă şi ordine, a lui proprie, un ideal care se contura odată cu personalitatea sa, un rol important în formaţia sa avându-l lectura, şi nu una întâmplătoare ci una pe criteriu valoric, al selecţiei riguroase, un aport important având şi cei doi apropiaţi ai săi, confidenţi şi interlocutori de substanţă.

Acum descoperă şi valoarea bibliotecii personale a tatălui său pe care nu prea o băgase până atunci în seamă, acum apar şi primele producţii literare, poeziile, publicate în „foile" scoase de prietenii săi, într-un unic exemplar. Erau efuziunile unor tineri liceeni dornici de afirmare şi dezbateri de idei.

Erau tineri cu aripile întinse, care îşi aşteptau zborul. Erau tineri cu o cultură deja, clădită asiduu, pe cont propriu, încă în căutări care prefigurau prin producţiile lor timide, în embrion, nucleul unei grupări literare „Şcoala de la Târgovişte" de mai târziu.

Erau tineri care se împlineau pe cont propriu şi la cote înalte.

Era firesc ca asemenea preocupări de o profunzime ce depăşea vârsta celor doi, Radu Petrescu şi Mircea Horia Simionescu, aveau să-l seducă pe tânărul Olăreanu, deschizându-i drum.

În final se prefigurează germenii constituirii grupului care, mai târziu, va fi cunoscut sub numele de „Şcoala de la Târgovişte", fiind pomeniţi aici Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Petru Creţia, de care autorul îşi va lega pentru totdeauna destinul literar.

Mijlocul volumului, fără a sparge continuitatea organică a operei pune în lumină un grupaj de versuri scrise de Olăreanu în anii 1945 – '47, poezii ce aruncă o punte între avangardişti şi optzeciştii postmoderni, cultivând iconoclastia, dezinvoltura, nonşalanţa.

„*Micul Paris",* a treia secţiune a cărţii este jurnalul, reluat de autor după aproape 40 ani, textul acoperind treisprezece luni, timp în care autorul a fost consilier şef la cultură în cadrul Primăriei Capitalei. Textul este rotunjit, bine structurat, concentrat, cheia cărţii constituind-o următoarea însemnare:

„În fond, sufletul românesc are două dimensiuni: dimensiunea Eminescu şi dimensiunea Caragiale. Ele sunt şi cele două măşti pe care le purtăm alternativ. Mai prost e când le încurcăm: facem haz când ar trebui să plângem şi plângem când ar trebui să ne prăpădim de râs."

Prin această prismă e privită lumea culturală a capitalei în perioada '91 – '92, jurnalul constituindu-se din acest punct de vedere un document.

Titlul jurnalului sună ironic dacă ne gândim că Bucureştiul în perioada aceea, ca şi mai târziu era departe de ceea ce altădată fusese iar lumea lui, în majoritatea sa e suburbană.

Această panoramare a „comediei umane" din peisajul bucureştean postdecembrist este un prilej optim pentru autor de a-şi etala virtuţile de fin observator al acestei vieţi diverse, groteşti şi caricaturale, galeria de portrete fiind fascinantă şi reprezentativă pentru perioada văzută de autor.

„Fruntaşi politici de toate extracţiile", spune Mircea Zaciu, comentând opera, „figuri împinse în prim-planul provizoriu al vieţii culturale, aventurieri sau cameleoni ai fostului regim intraţi în travestiul celui nou, anonimi solicitanţi de posturi şi locuinţe, escroci şi fantaşti, lichele şi bolnavi psihici, artişti necăjiţi şi speculanţi veroşi, ingenui şi bestii, fauna e balzaciană şi ea foieşte în paginile jurnalului cu o virulenţă extraordinară."[4]

[4] . Mircea Zaciu, „*Departe. Costache Olăreanu*", În *Familia*, nr. 4, 1995, p.10

Sentimentul care însoţeşte notele zilnice, e sentimentul unei insatisfacţii, al neajunsurilor acestui gen, al rostuirilor acestui tip de literatură tot mai gustat, totuşi, atât de autori cât şi cititorii lor.

Nu e mai puţin adevărat, însă, că, în absenţa prozei fictive, menite să dea posterităţii imaginea tulburătoare a devălmăşiei ultimilor ani de istorie a societăţii noastre, un asemenea jurnal se citeşte cu sufletul la gură, deşi mai stăruie, pe undeva, prejudecata că un asemenea tip de proză, „de frontieră", rămâne sub performanţele epicului românesc, al ficţiunii transfiguratoare.

Pe fondul recrudescenţei „textelor de frontieră", nu poate fi pusă la îndoială dezvoltarea prozei memorialistice după '89.

Amploarea fără precedent a fenomenului se explică în primul rând prin recuperarea unor teme interzise în regimul trecut: încarcerarea, exilul, rezistenţa anticomunistă din munţi, viaţa politicienilor interbelici şi a casei regale, faţa ascunsă a existenţei în totalitarism, creându-se un climat mai destins în care se publică exploziv, de-a valma, cu fervoare memorii ale personalităţilor politice, amintiri ale deţinuţilor, confesiuni din exil, jurnale, etc., apărând pe frontispiciul publicistic nume demult uitate sau interzise în epoca gri: Nicolae Titulescu, Armand Călinescu, Grigore Gafencu, Nechifor Crainic, Constantin C. Giurescu, Mircea Eliade, confesiunile lor corespunzând orizontului de aşteptare al cititorului actual cuprins de febra lecturilor „restituţio", recuperatoare.

Pe fondul acestui fenomen, complex în sine, putem spune că asistăm la reabilitarea unei literaturi a adevărului, concepută în absenţa cenzurii şi a autocenzurii, o literatură care, ca şi în cazul scriitorului nostru, renunţă, irevocabil, la procedeele de mascare şi transfigurare a realităţii crude.

Astfel, jurnalul intim se detaşează ca formă a supravieţuirii şi a rezistenţei morale, cu câteva exemple notorii:

„Jurnalul", I – II de Mircea Zaciu;

„Jurnalul unui jurnalist fără jurnal", de Ion D. Sârbu;

„Evadări în lumea liberă", de Adrian Marino:

„Jurnalul fericirii", de N. Steinhardt, ultimul, un jurnal mai degrabă memorial.

Această literatură a fragmentului cu tentă autobiografică fusese însă anticipată de „Şcoala de la Târgovişte", prin exponenţii săi:

- Radu Petrescu („Ochean întors", „Părul Berenicei" şi „A treia dimensiune");
- Mircea Horia Simionescu („Trei oglinzi");
- Tudor Ţopa („Punte");
- Costache Olăreanu („Confesiuni paralele").

„Târgovişteniі" şi „şcoala" lor reprezintă, fără-ndoială, un caz special, întrucât ei fixează în fond, condiţia jurnalului ca text ce *„survolează frontiera literară"*.

Semnul, ca reacţie a grupării în noile condiţii sociale vine dinspre Costache Olăreanu, prin cărţile „Poezie şi autobiografie" şi „Lupul şi chitanţa".

Literatura autobiografică, rezumându-se la relatarea exactă a evenimentelor, conform principiului autarhic al sincerităţii, devine astfel anti-literatură,deplasându-se grabnic către sfera non-fictivului, detaşându-se de ficţiunea autobiografică în manieră deghizată, documentul existenţial fiind cel care primează, într-o revalorificare voit-obiectivă a propriei vieţi sub semnul retrăirii prin scris.

Pe linia acestui tip de scriere retrospectivă mai importantă devine arta rememorării, decât actul creaţiei, ca atare. Şi nu întâmplător este, în acest sens, dezicerea de literaritate, atitudine proprie diariştilor şi subliniată de Costache Olăreanu.

Ecuaţia se complică în cazul său, deoarece scriitorul trebuie să evite nu numai informaţiile transferate în romanele autobiografice, ci şi faptele rememorate în proza confraţilor de generaţie:

„Dar, pentru că lucrurile astea au mai fost scrise, nu mai insist asupra lor. Orice cititor le poate găsi în cărţile lui Mircea Horia Simionescu, în „Didactica nova" a lui Radu Petrescu sau în cărţile subsemnatului".

Oricât şi-ar impune, scriitorul nu poate produce antiliteratură. Notaţia frustră, consemnarea faptului brut, dintr-o istorie recentă definesc însă jurnalul anilor 1991 – 1992, ilustrată în „Micul Paris".

Îndoiala permanentă a diaristului trădează însă intenţia artistică: „*Pur şi simplu nu mai văd rolul acestui jurnal. Cu totul alta era situaţia în '49, al doilea an bucureştean al meu «Mă formam». Acum nici nu mă formez şi nici nu formez pe alţii. Iar din punct de vedere literar, însemnările n-au acea sclipire care să le facă delectabile, cum a fost cazul cu «Ucenic la clasici» (acea proză subţire, imaculată care acoperă mizeria prezentului, transfigurând-o), ce lipseşte ? Răspund printr-un singur cuvânt: poezia "*.[5] „Cum deducem din această definiţie ad-hoc a minciunii artistice: A scrie jurnal = a te minţi frumos !"[6]

Sesizabil este faptul că prozatorii „Generaţiei '80" au multe în comun cu „târgovişteniі" cu mentalitatea lor ludică şi metaliterară, autobiografică şi ironică, interesată de potenţialul estetic al pastişei, ironiei şi parodiei.

Dacă stăm drept şi judecăm retroactiv, toate caracteristicile de mai sus enumerate apar în literatura noastră, încă de la începuturile ei, la un Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri şi mai târziu, la clasicii Odobescu, Haşdeu, Caragiale şi Creangă.

„De fapt, târgovişteniі sunt, ca şi autorii prejunimişti (...) ,nişte „scriitori-amfibie,«eclectici»,[7] tributari a două tipuri de viziune:

- cea modernă, pe care o trag înapoi, spre negaţia de sine şi
- cea transmodernă, pe care o împinge înainte acuta conştiinţă a devenirii formelor şi motivelor literare. „Şcoala de la Târgovişte" fiind înainte de toate, un atelier de lectură, unul de înaltă clasă.

Târgovişteniі ştiu totul despre literatură şi încă ceva, pe deasupra.

Dorind să fie de la bun început nişte clasici („Ucenic la clasic"), adică nişte scriitori ieşiţi din actualitate, ei sunt mai mult decât nişte moderni, regăsind tiparele invariabile ale tradiţiei pentru a le resemantiza în formele din nou viabile.

La ei realul este înglobat în cultură, prezentul în mit. Au ştiut de la bun început că orice scriere literară este „la urma urmelor, un fel de insectă prinsă în cristalul transparent al tradiţiei, situaţie care o face cu atât mai fascinantă, mai poliedrică". Trecerea privirii epice prin acest cristal în care s-au topit, implacabil, tehnici, teme, procedee, motive anterioare, este în cazul lor, o operaţie la vedere.

Invenţia pare exclusă, singura cu putinţă, rămâne inovaţia.

Ceea ce izbeşte, în primul rând, la acest prozator superior este caracterul literar al compunerilor sale, voinţa şi aş zice, chiar obsesia literarului.

Toţi „târgovişteniі" forează în spaţiul individualului, ca într-un teritoriu strident neconvenţional şi plin de prospeţime, poate şi cu conştiinţa că autoanaliza e aceea care creează stilul.

Toţi „târgovişteniі" scriu jurnale sau adoptă formula jurnalului ca structură a scrierilor lor de ficţiune, pentru ei viaţa fiind un jurnal, iar jurnalul nu e un text non-literar ci celălalt nume al operei.

Concepţia tânărului Eliade despre „romanul indirect" capătă, astfel, amploare şi o nouă profunzime, deşi la el e vizibilă o fractură între lumea vieţii şi cea a ideilor.

Pentru Radu Petrescu, ideile zvâcnesc din cotidian şi se ascund tot în cotidian.

---

[5] . Costache Olăreanu, op. cit., p. 177.
[6] . Nicolae Oprea, op. cit., p. 5.
[7] . Gheorghe Crăciun, *„Şcoala ludică şi miza autenticităţii",* În *Calende*, nr. 11-12, 1993, p.7.

Pentru Mircea Horia Simionescu, contingenţa e scena unui teatru pe care se repetă aceeaşi piesă.

Petru Creţia inventariază imaginile evanescente ale norilor ca şi cum ar trece în revistă lumea conceptelor platoniciene.

Perisabilitatea universului imediat e recompusă în cărţile lui Tudor Topa prin ochii pictorului şi ai bibliotecarului.

Cotidianul din jurnalele „târgovişteniloř e deja unul ştiut, textualizat.

„Lumea este un text nu pentru că obiectele ei s-ar constitui într-o scriere naturală ce-şi aşteaptă lectura, ci pentru că substanţa ei e dinainte una integral transformată în propoziţii, în sensuri şi mesaje culturale cu valoare de prefabricat”.

Ideea aceasta, de a te situa simultan în existenţă (real) şi în cultură, în experienţa ta şi în depozitul de experienţe literare acumulate de-a lungul timpului era sau redevenea nouă în literatura anilor '70, modelul unui personaj fiind, în acelaşi timp, social şi mitic (ca la Radu Petrescu şi Costache Olăreanu) cotidian şi livresc (de la Mircea Horia Simionescu şi Alexandru George).

Știm însă bine că într-un context literar dominat de obsesia adevărului social, politic şi istoric (explicabilă, într-o lume fără istorici, sociologi, etc.) cărţile ce încearcă să se sustragă cronologiei nu pot avea prea mare trecere.

Este şi cazul „târgoviştenilor” receptaţi mai degrabă ca nişte excentrici, decât ca nişte scriitori reprezentativi.

Timpul are răbdare, însă. Numai el aşază lucrurile la locul lor, în armonia care le-a fost dată, providenţial, haric!

BIBLIOGRAFIE

1. Crăciun, Gheorghe. (2003). „Școala ludică și miza autenticității”. În Calende, nr. 11-12, 1993, p.7.
2. Olăreanu, Costache. (1994). „Poezie si autobiografie; Micul Paris”. Bucureşti: Editura Cartea Românească.
3. Oprea, Nicolae. „Costache Olăreanu. Literatura autobiografică”, În Calende, nr. 4-5(88-89), 1999, p.5.
4. Zaciu, Mircea. *„Departe. Costache Olăreanu*”, În *Familia*, nr. 4, 1995, p.10.

OANA ALEXANDRA ALEXA
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

THE OTHER END OF THE SPECTRUM. SOCIAL AND MORAL CONFLICTS IN EDITH WHARTON'S ETHAN FROME

Abstract: Edith Wharton was the first woman to win a Pulitzer Prize for her 1920 novel, The Age of Innocence, which is quintessential for her long literary career. A member of the leisure class herself, Wharton was able to capture the unique social and moral conflicts within the New York elite by going beyond the carefully knit curtain of conventions. Her few attempts to move towards the other end of the social spectrum are, in this sense, surprising and that much powerful.
This paper focuses on the story of a poor lower-class man from an isolated community who falls helplessly in love with his wife's cousin. After a failed suicide attempt, the couple ends up crippled and in the care of the hypochondriac wife. Ethan Frome (1911) is about conventions and crippling moral conflicts which destroy three souls and leave them as icy as the long Massachusetts winters. I will show that Wharton's insight on Frome's tragic fate equals her praised depictions of the upper-class manners and deserves a closer look at the particularities of social and moral conflicts in remote communities like Starkfield.

Keywords: Edith Wharton, lower-class, social conflict, moral conflict, tragedy.

1. Introduction

Edith Wharton was a writer of the leisure class, and her favourite topic was Old New York, with its conventions and exclusivism. Her few novels which deal with the provincially poor are surprising exceptions which, on the one hand, strengthen the rule and, on the other hand, stand out as masterpieces, confirming the author's extraordinary insight on less familiar grounds. *The Fruit of the Tree* (1907), *Ethan Frome* (1911) and *Summer* (1917) and even *Hudson River Bracketed* (1929) and *The Gods Arrive* (1932) are edifying examples in this sense, proving a deep understanding of what is outside the inner circle. In fact, *Summer* was refered to as 'Hot Ethan' by the author herself, because it describes Ethan Frome's feminine counterpart and is set in the same geographical area of Lenox, Massachusetts.

The book tells the story of Ethan Frome, his wife Zenobia and her cousin, Mattie Silver, as it is narrated by an engineer who works in the small village of Starkfield for a few winter months. After he commissions Ethan to be his daily driver, a snow storm forces him to spend a night at the Frome farm, where he meets the two women. The state of affairs at the Fromes urges the engineer to find out more about their life story, and this allows the reader to get aquainted with their tragedy. Some twenty-five years before, Ethan and Zeena had only been married for a couple of years when her distant cousin Mattie came to live at the farm. Zeena was a hypochondriac and wanted a helper around the house, while Mattie had no other place to go after her father's death. Her arrival brings a ray of light into Ethan's existence, who was facing poverty alongside his ever-complaining wife. He had been forced to give up his studies in the city when his mother fell ill and, after her death, for fear of loneliness in the long, hard winters, he married Zenobia, who had previously come to the farm to help nurse his mother. Inevitably, Ethan and Mattie fall in love, but their feelings are closely guarded in Zeena's looming presence. One day, however, she decides to see a new doctor in the nearby town and spends the night away from home, leaving Ethan and Mattie alone for the first time.

Mattie prepares dinner and even brings down Zeena's most praised possession, a red pickle-dish, to make the table prettier. But they can hardly enjoy each other's company, since the cat breaks the dish and reminds them of the living obstacle in their way. The next day, Zeena returns to discover the dish broken and announces that Mattie must leave immediately, since she is to be replaced by a qualified helper. Hearing the news, Ethan plans to elope with Mattie, but soon realises that he has no means to do it, while also feeling responsible for his wife. So the two take one last ride together, towards the railway station. On their way, Ethan offers to take Mattie coasting as he had previously promised. They finally get to express their feelings for each other and, with no alternative in sight, they suddenly decide to commit suicide by intentionally steering their sleigh into a tree. Unfortunately, their attempt fails, leaving Mattie paralyzed and Ethan disabled. Zeena takes them both back to the farm, where they are still living together when the engineer meets them.

Ethan Frome is not as much about social conflicts, simply because there are only lower-class people living in Starkfield. But it is about conventions and crippling moral conflicts which destroy three souls and leave them as icy as the long winters in this God-forgotten place. Starkfield stands, at the same time, for something strong and stiff, suggesting that only the powerful ones remain to live there, because it is a place that encloses its inhabitants like a frozen vise. It is a place to come from, not to come to. Those who remained there were more or less forced by circumstance. Ethan himself wanted to leave more than once: the first time was before his parents became ill and the second time right before the sleighing "accident." In both cases, he failed to do so for moral reasons. As Carol Singley observes, "in this novel Wharton is obsessively, pessimistically, moral. She leaves no doubt about Ethan's condition; as the narrator exclaims, 'he looks as if he was dead and in hell now!'" (Singley 1998: 122)

For many readers, *Ethan Frome* is the most intense and painful of all Edith Wharton's fiction, and the excruciating ending has horrified them with its naturalistic circumstance. Whenever Wharton discussed the book, in *A Backward Glance* or in her Introduction to the 1922 edition, she saw it as reflecting the essence of New England as she felt she had come to understand it during her long summer visits to the Mount. During that time, Lenox had become a favourite retreat for wealthy summer visitors, but she intended to counteract the idealised tourist images she encountered in local colour fiction. The mountain villages she had discovered during her travels were still unthinkably isolated. "My two New England tales, *Ethan Frome* and *Summer*, were the result of explorations among villages still bedrowsed in a decaying rural existence, and sad slowspeaking people living in conditions hardly changed since their forbears held those villages against the Indians." (Wharton 1998:85) Here,

"insanity, incest and slow mental and moral starvation were hidden away behind the paintless wooden house-fronts of the long village street, or in the isolated farm houses on the neighbouring hills; and Emily Brontë would have found as savage tragedies in our remoter valleys as on her Yorkshire moors." (Wharton 1998: 162-163)

Through the choice of geographical and social background, *Ethan Frome* and *Summer* remain exceptions in Wharton's fiction. "In her society fiction, she was thoroughly at home with the manners and register of her fashionable cosmopolitans." (Knights 2004: 11) Even though she had previously experimented with industrial town New England in *The Fruit of the Tree* (1907), there she had given all her characters genteel connections and her lower-class people were never given a voice. In *Ethan Frome*, however, Wharton "was trying to enter the inner life of a landscape through which she had passed only as a privileged observer." (Knights 2004:11)

The story of Ethan Frome is so complex that critics have not ventured to consign it to any rigid category. Their interpretations vary from a critique of the regional tradition (Campbell), a piece of Darwinian social realism, a myth of infertility (Waid), to a fairy-tale of a feminist Snow White, a warning against a culture which turns its women into witches (Ammons). (apud Knights 2004: 12) The "deeper meaning of the story" (Wharton 2004: 34) lies, as the narrator himself states, in the gaps and the reader is invited, as in most of Wharton's fiction, to observe the "huge cloudy meanings behind the daily face of things." (Wharton 2004: 43) Even more so in shorter fiction like this one, objects speak volumes, like the much discussed red glass pickle-dish which focuses the entire frustration and sexual tension of the novel and prefigures further disasters to come.

2. A Glimpse at the Social Background

Ethan Frome is about a triple tragedy in an isolated community where people know more about suffering than anything else. In such few words as Wharton has used to render this powerful story, there is little space for superfluous background details. But the few hints she does give about the social component of the story are precious in painting the picture of a world so far from her own that it sets the story in deep contrast to the novel of manners she masters so well.

Frome's story is framed by a nameless narrator, an engineer who comes to work at Corbury Junction because of a prolonged carpenters' strike at the local power-house. Forced to remain in Starkfield for the most part of the winter (of a non-specified year, which we guess to be in the 1880s), he (presumably it is a male character) points out some particularities of this community which remains secluded despite the available modern amenities like rural delivery, YMCA halls, threatre, libraries, stage-coach and trolley. The inhabitants of Starkfield can and do move around, going to nearby bigger cities like Bettsbridge, Shadd's Falls and Springfield to seek the doctors' advice or even buy things they cannot find at the local store, and the railroad is close enough for easy access. It seems that, even though Starkfield is a little out of the way, it is still connected to everything available in the early 1900s. Fashion and modernity (like the new 'smart business methods' at the local grocery store or Zeena's twenty dollar 'electric battery') had reached even this remote place, even though they are still scorned and set apart in quotation marks by the author to show the characters' attitude). But somehow the narrator feels that, once the winter settles in, it is as isolated and dead as it would have been twenty years before, when "the means of resistance must have been much fewer." (Wharton 2004: 35)

On the surface, the living conditions of the people in Starkfield are very similar to those of the mill workers in Hanaford, the small industrial town in the *Fruit of the Tree*. But the situation is in fact worse than that. With no industry, Starkfield's chances of growth are slim.

"The region is gripped in a cycle of economic decline. Though increasingly dependent on the money economy of the cities, this is a place where actual cash is scarce. In his twenties, Ethan cannot muster a fare to the West; in his fifties, 'he wouldn't be sorry to earn a dollar' (p. 37). The land is starved and unproductive, the farm unsellable, Ethan's sawmill redundant with the arrival of new technologies." (Knights 2004: 21)

Ethan, Mattie and Zeena all feel that they were not meant to live here. Like Madame Bovary, they constantly remember that short period of time when they experienced a superior lifestyle and dream to achieve it again. Ethan had studied in Worcester and his brief engineering job in Florida nurtured his dream to be an engineer "and to live in towns, where there were lectures and big libraries and 'fellows doing things'." (Wharton 2004: 63) He even

has a separate "study" room in the house. Mattie's father had descended from the hills of Connecticut and married into a thriving drug business, but his poor management skills left his daughter with nothing more than a fashionable genteel education. She was useless both as a working city girl and as a helping hand around the farmhouse. Similarly, Zeena came from a village "slightly larger and nearer to the railway than Starkfield" and so she chose to "look down" on her new home, even though she would have suffered "a complete loss of identity" in the bigger cities Ethan had planned to move to after selling the mill. (Wharton 2004: 63-64)

Starkfield "society" was made up of Mrs. Ned Hale, the daughter of the village lawyer of the previous generation (she is also the narrator's landlady) and her husband, Andrew (who was a builder and Ethan's occasional employer), Harmon Gow, the former stage-coach driver, Denis Eady, "the rich Irish grocer" (Wharton 2004: 36) who had successfully implemented the notions of the 'smart' business method, widow Homan, Eady's competition and Jotham Powell, Ethan's occasional helper. Frome is a trustworthy man. Everyone in the village has kind words to say about him, mostly because he is pitied for his life before as well as after the coasting accident. His nature, hardships and his wife's attitude had condemned him to a harsh and mostly solitary life and poverty had placed him on the lowest step of the social ladder in Starkfield. But this does not place him in conflict with the others, because the village has a different social order than the city. The inhabitants help each other in need and their sense of community is sharpened by their small number and the harsh living conditions. Frome's interactions with the villagers are, however, limited to business. He shows up every day at the post office to collect the mail, occasional packages for his wife and his paper, he picks up groceries and he does business with Andrew Hale, but the conversations are so limited that Ethan can barely be said to socialise. Mrs. Hale, who shares Zeena's preoccupation with health, and the doctor become the only visitors at the farm, partly because of the Frome's poverty and partly because of their nature.

The Fromes' silence is something to be mentioned in relation to their social life, or rather lack of it. It had all started with his father's accident, which simultaneously meant Ethan left his tudies in Worcester and sank into hard work at the farm, while also looking after his mother. The opression of the long winters in Starkfield is coupled with growing responsibilities and the opressive work he does not love. Still, "there was in him a slumbering spark of sociability which the long Starkfield winters had not yet extinguished. By nature grave and inarticulate, he admired recklesness and gaiety in others and was warmed to the marrow by friendly human intercourse." (Wharton 2004: 62) Ethan takes his pleasure in watching others be happy and conversational but doesn't like to take initiative. He is ready to blame his unhappiness on his wife or the dreadful winter he did not want to endure alone rather than look into his own unsociable nature: "After the funeral, when he saw her preparing to go away, he was seized with an unreasoning dread of being left alone on the farm; […] He had often thought since that it would not have happened if his mother had died in spring instead of winter…" (Wharton 2004: 63) Zeena's taciturnity, so much like her mother-in-law's queerness, is most likely a reaction to the fact that Ethan 'never listened'. He doesn't want to hear her complain, but rather to be cheerful like Mattie Silver, while he has nothing to offer in return. So the source of Zeena's power of Ethan is not necessarily her strong personality but his own weakness. From the beginning, he feels guilty for the selfish act of marrying Zenobia and for his inability to provide a better life for them, which leads to his lack of will to fight her decisions.

"Ethan Frome is an isolato who prefers the world of his imagination over the reality of Starkfield.[…] Constantly envisioning a life that is better than his real one, Frome never actually does anything to improve the conditions of reality." (Cahir 1999: 71) Even before the accident, with the loss of hope to sell the farm and move into town, all that is left for Ethan is to ignore his wife's 'sickliness' as much as possible and retreat into his study with the mental

picture of a different life. Even with Mattie by his side, during the short time they are alone, it is easier for him to dream a happy picture of their hypothetical marriage rather than openly express his feelings: "he set his imagination adrift on the fiction that they had always spent their evenings thus and would always go on doing so…" but "when the door of her room had closed on her he remembered that he had not even touched her hand." (Wharton 2004: 73-76) The next day, Ethan is conscious of his inability to act, but he is nevertheless "irationally happy" (Wharton 2004: 77) because the simple fancy of what could be is enough to exhilarate him.

When it finally comes to taking a decision, however, Ethan Frome is quite realistic. His old dream of going west is reactivated when Zeena suddenly wants to send Mattie away in order to hire a qualified helper. He eagerly starts writing his farewell letter to Zeena, but he soon realises that his dreams are impossible to achieve: "The inexorable facts closed in on him like prison-warders handcuffing a convict. There was no way out – none. He was a prisoner for life, and now his one ray of light was to be extinguished." (Wharton 2004: 93) In the end, it is not his pessimism that defeats him, but his moral conscience.

3. The Moral Conflicts of the Poor Lorn Man

The moral conflict between duty and passion is not new to literature nor to Wharton. Her passionate affair with Morton Fullerton which took place while she was still married with Teddy had made her extremely familiar with issues like deception, guilt and moral responsibility. Carol Singley argues that *Ethan Frome* evokes the Calvinist religious doctrine as a result of the complex personal and literary forces that affected the author throughout her life. While she admired the natural beaty of New England country-side, Wharton was most interested in its underlying "granite outcroppings," (Wharton 2004: 29) the gloomy aspects of pessimistic determinism which seem to describe her vision of the modern spiritual crisis: pain and suffering without profit and uselesness of human will. (Singley 1998: 108)

Determinism is coupled with the acute pain of realisation that no comfort is to be achieved and even death is denied to poor souls like Frome. With the hard but simple life like his, moral choices seem pretty straightforward. Ethan does not have to think things twice when he leaves the city to help his mother and not even when he asks Zeena to stay after her death. And while he admits that his reasons for marrying her are purely selfish, he is not willing to take responsibility for her growing queerness, even though he does not love her and had promised they would not remain in Starkfield for too long after their marriage: "Must he wear out all his years at the side of a bitter querulous woman? Other possibilities had been in him, possibilities sacrificed, one by one, to Zeena's narrow-mindedness and ignorance. And what good had come of it?" (Wharton 2004: 91) The reality is, however, that poverty had never permitted them to leave Starkfield. With the new technologies, the mill was becoming useless, and the long winters in what was left of the old farm were bound to deteriorate anyone's health in no time.

Ethan's moral code is empirical, but even a quick look at his situation tells him that he is in fact responsible for two more people besides himself and that finding faults within others does not change that: "'Zeena', he writes, 'I've done all I could for you, and I don't see as it's been any use. I don't blame you, nor I don't blame myself. Maybe both of us will do better separate'." (Wharton 2004: 92) His falling in love with Mattie happens so imperceptibly and is manifested so inocently that Ethan cannot really be blamed for it either. He does feel guilty enough, however, to hide his affections from his wife, who seems to know more even when she's away from home.

Frome's sense of moral responsibility does not only apply to Zeena and Mattie. In a final attempt to realise his plans of going away, he decides to lie about his wife's health and

extract fifty dollars from Mr. Hale on account of his pity for him. He stops on his way, however:

"He was planning to take advantage of the Hales' sympathy to obtain money from them on false pretences. […] He was a poor man, the husband of a sickly woman, whom his desertion would leave alone and destitute; and even if he had had the heart to desert her he could have done so only by deceiving two kindly people who had pitied him.

He turned and walked back slowly to the farm." (Wharton 2004: 97)

Instead, his and Mattie's death would have left Zenobia free and with the posibility to sell the farm or go back to her family without the shadow of a shameful divorce. His debt towards her would be paid in full. Similarly, Mattie cannot but choose death, since Zenobia is her relative and Ethan's wife. Her feelings for Ethan are incompatible with her status in the household and are limited to listening to him come upstairs at night, enjoying their walks home on the nights she goes to the dances and, the most extravagant thing of all, having a quiet dinner at home without Zeena sitting between them. Mattie cannot conceive upsetting her relative, and breaking the pickle-dish equates with a disaster, since it reveals her feelings and betrays the special moments she and Ethan clandestinely shared.

With Zeena on the other hand, moral responsibility is surpassed by the bitterness of a poor and loveless life. Once she proclaims that she had lost her health while nursing Ethan's mother, she feels no liability to accept any compromise, whether it is her spending money on various doctors or using Mattie as a free maid and sending her away as soon as she does something wrong, even though she knows the girl has no other place to go to. We gather that she guesses Mattie and Ethan's feelings for each other, and this makes her sour nature a little more understandable. She is jealous of Mattie's youthfulness, her sweet nature and her urban upbringing and she is quick to find faults in her lack of domestic skills, while enjoying the free service. Zeena's portrayal is the most complicated in the novel. Her age and the fact that she had cared for Ethan's mother assigns her a parental role, which turns both her husband and Mattie into helpless children. But, as Elizabeth Ammons argues, she is more of a "mother-antithesis." (apud Singley 1998: 120) Zeena's self-absorbtion is broken twice: once, when she returns home to find the pickle-dish broken and sends Mattie away and, the second time, when she remains to take care of Mattie and Ethan after their almost fatal accident. The author leads us to believe this is her final act of revenge: "if she'd ha' died, Ethan might ha' lived; and the way they are now, I don't see's there's much difference between the Fromes up at the farm and the Fromes down in the graveyard; 'cept that down there they're all quiet, and the women have got to hold their tongues'." (Wharton 2004: 114) There is nothing moral about Zeena's attitude, nor her final gesture. She is a benumbing force and we understand why death seemed nothing to Ethan and Mattie in comparison to the death-in-life that follows.

Blake Nevius makes an interesting point in relation to the male character's ultimate defeat. Beginning with *The Fruit of the Tree*, he notices, and continuing with *Ethan Frome* and *The Reef*, "the argument of Edith Wharton's novels focuses with varying depth but remarkable consistency on a single theme, which she once defined as 'the immersion of the larger in the smaller nature which is one of the mysteries of the moral life.' […] In each case, the emphasis falls on the baffling, wasteful submission of a superior nature to an inferior." (Nevius 1976: 107-108) In other words, those characters who are the most morally responsible and sacrifice their happiness for the sake of doing the right thing invariably end up with a broken heart, in relationships that will never be the same again, Frome's being the worst case of all. The partnerships between Amherst and Justine Brent, Anna Leath and George Darrow or Ethan Frome and Zeena are obviously unequal and are originated in a sentimental error on the part of the victim: Justine supports Amherst's social measures, Anna

cannot wait to free herself from her sheltered past and Frome is grateful for Zeena's help. As a consequence, they are morally victimized by their partners and cannot find enough strength to break off completely.

So the question for Wharton is to what extent one has moral obligations towards those who, legally or within the framework of existing manners, conventions, taboos, claim one's loyalty. "In all of these novels she is trying to determine the limits of responsibility." (Nevius 1976: 110) Frome is not concerned with taboos like divorce and a similar case of lovers going West seems to make his plans justifiable enough, but he does feel responsible for his wife's welfare, since his pre-nuptial promise of more prosperous years to come had not been fulfilled. There is a "Puritan subsoil of Edith Wharton's nature. The morality of an act is evaluated in terms of its cost to others." (Nevius 1976: 111) Ethan and Zeena have not had a proper education, like the one Mattie enjoyed, but the harsh living conditions impose an empirical but strong sense of community and moral duty which the three share, regardless of their feelings for each other. Like with many of Wharton's characters, morality and moral choices are not necessarily educated but spring from the primitive distinction between good and bad, between right and wrong and from long-established social conventions.

4. Conclusions

Ethan Frome, like *Summer,* is proof that Edith Wharton had a better understanding of the world than some critics have credited her for and it hows her ability to remain true to her literary style while changing the viewpoint on her stories. Capturing the limitations caused by poverty and an underdeveloped community is the essence in Wharton's successful rendering of the social and moral conflicts in *Ethan Frome*. The main character was doomed from the start. On the social level, he broke the rules by falling in love with his wife's cousin and on the moral level he was too weak to go through with it, which is common to most of the author's male characters. Like Lily Bart in *The House of Mirth*, he never stood a chance to happiness, only he lived longer to receive his punishment. His final withdrawal from the community is both motivated by its disapproval and its constant reminder of his misfortune. Society and morality are closely knit together, and they can have a devastating effect on the individual, no matter how high or low on the social pyramid he might be.

Bibliography

Bell, Millicent, *The Cambridge Companion to Edith Wharton*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Cahir, Linda Costanzo, *Solitude and Society in the Works of Hermann Melville and Edith Wharton*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1999.

Knights, Pamela, *Introduction to Ethan Frome*, London, Wordsworth, 2004.

Nevius, Blake, *Edith Wharton. A Study of Her Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1976.

Preston, Claire, *Edith Wharton's Social Register*, London, Palgrave Macmillan, 2000.

Singley, Carol J., *Edith Wharton. Matters of Mind and Spirit*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Veblen, Thornstein, *The Theory of the Leisure Class*, New York, Oxford University Press, 2007.

Wharton, Edith, *A Backward Glance: An Autobiography*, New York, Touchstone Simon and Schuster, 1998.

Wharton, Edith, *Ethan Frome*, London, Wordsworth, 2004.

ELENA RODICA OPRAN
University of Craiova

THE PRESS TITLE AS MICRO-NARRATION

Abstract: The article assumes that both the release title and the whole overtitle+title+subtitle+inter-titles, can function as minimal, autonomus texts, which gives the reader essential information contained in the body of the article. The analytical approach, applied to a corpus composed of titles from newspapers like Adevărul and Le Monde, is of semiotic type and aims to illustrate the relevance of some models like semiotic square, the actantial model or the canonical narrative scheme of narration in structuring of press titles. The conclusion of the article is that the update of these models in press release titles highlights a very well structured writing, result of an elaborate process and not a simple game of hazard or a subjective choice.

Keywords: semiotic square, micro naration, actantial model, narrative scheme, title.

Introducere

Alături de roman, basm, imagine fixă sau mobilă, teatru, cinema, benzi desenate etc., orice articol de presă este o narațiune. În acest articol, ne propunem să demonstrăm că titlul în sine poate să funcționeze ca o micronarațiune și că el actualizează toate caracteristicile acesteia. De asemenea, ansamblul *supratitlu+titlu+subtitlu+intertitluri* poate să se constituie într-o narațiune minimală și să îi ofere cititorului posibilitatea de a descifra axele fundamentale în jurul cărora se va dezvolta articolul desemnat.

În analizele care urmează, din ansamblul numeroaselor studii consacrate narațiunii, adoptăm punctul de vedere al semioticianului Jean-Marie Klinkenberg, în viziunea căruia, precum și a multor altor cercetători, narațiunea se plasează în centrul oricărei activități semiotice, fiind ea însuși o activitate semiotică ce constă în reprezentarea de evenimente[1] și al cercetătoarei Nicole Everaert-Desmedt care definește, la rândul său, narațiunea drept reprezentarea unui eveniment[2].

Ne propunem, de asemenea, să vedem în ce măsură schema canonică a narațiunii, modelul actanțial și careul semiotic se pot actualiza în titlul de presă și care este relevanța lor în analiza acestuia. Corpusul analizat este format din titluri provenind din cotidienele de informație *Adevărul* și *Le Monde*, iar studiul nostru se încadrează într-o cercetare mai largă consacrată unei analize semiolingvistice a titlului de presă.

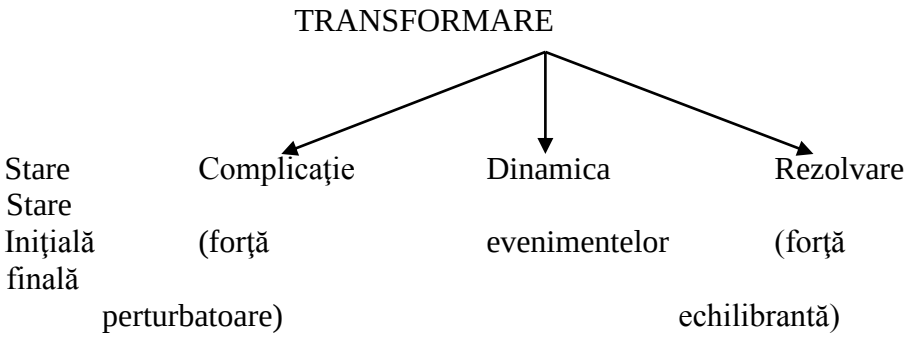
1. Titlul de presă și schema narativă

Le Monde din 15.05.2010 consacră un dosar crizei financiare din Grecia, care amenință să destabilizeze zona euro. Titlul dosarului: „La crise grecque contraint l'Europe à réagir et pousse la France à la rigueur" e însoțit de câteva subtitluri care anunță conținutul articolelor care vor constitui multitextul de la paginile 6, 7, 9: „François Fillon annonce le gel des dépenses publiques jusqu'à 2013"; „Les Européens créent un fonds pour les États en difficulté"; „Comment Angela Merkel s'est laissée convaincre d'aider la Grèce".

[1] Cf. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, Bruxelles, colecția „Points Essais", seria „Sciences humaines", 1996, p. 176.

[2] Cf. Nicole Everaert-Desmedt, *Sémiotique du récit*, De Boeck Université, Bruxelles, colecția „Culture&Communication", seria „Licence, Master, Doctorat", 2007, p. 13.

Dacă analizăm numai aceste aserţiuni, putem afirma că ne aflăm în prezenţa unui text care respectă principiile şi schema canonică a unei naraţiuni minimale. Cele două principii fundamentale ale unei naraţiuni sunt *transformarea* (evoluţia de la o stare iniţială la o stare finală) şi *succesiunea* (evenimentelor în timp între un moment t_0 şi t_n). Schema canonică a naraţiunii, definită de Paul Larivaille[3] în „L'analyse (morpho)logique du récit" (1974) reflectă aceste principii:



Cele trei etape care se situează între starea iniţială şi starea finală se definesc în modul următor: complicaţia (forţa perturbatoare) permite declanşarea acţiunii şi ieşirea dintr-o stare ce ar putea dura, dinamica reprezintă înlănţuirea evenimentelor, iar rezolvarea pune capăt acţiunilor, instaurând o nouă stare care va dura până la apariţia unei noi complicaţii[4].

În cazul titlului analizat din *Le Monde*, situaţia iniţială este reprezentată de existenţa unor state fragilizate din punct de vedere financiar în cadrul Uniunii Europene, printre care Grecia. Complicaţia este reprezentată de declanşarea crizei financiare în Grecia. Dinamica o reprezintă acţiunile şi măsurile luate la nivel european pentru a preveni extinderea crizei. Forţa echilibrantă este reprezentată de crearea unui fond pentru statele aflate în dificultate, în timp ce situaţia finală constă în restabilirea echilibrului în zona euro.

La rândul său, cotidianul *Adevărul* din 8. 11. 2011 publică la rubrica „Politică", pag. 6, articolul intitulat „Cum se debarasează PSD de Mircea Geoană". Pagina de ziar, obiectul semnificant al analizei noastre, are următoarea dispoziţie tipografică:

a. O imagine reprezentându-l pe Mircea Geoană, preocupat, în prim-plan, în timp ce planul secund este estompat, difuz.

b. Text cu caracter şi situaţii marcate care conţine:

Titlul rubricii de presă: „Politică"

Titlul: „Cum se debarasează PSD de Mircea Geoană"

Subtitlul: „Revocare: Social-democraţii au demarat ieri procedura înlocuirii lui Mircea Geoană cu Titus Corlăţean la şefia Senatului. PSD ia în calcul şi excluderea acestuia din partid".

O legendă care însoţeşte fotografia: „Mircea Geoană a refuzat să se retragă din conducerea Senatului şi riscă să fie dat afară din PSD".

Intertitlurile: Tensiuni în PSD", „Decizia magistraţilor de la CCR", „Puterea are trei senatori în plus faţă de PSD şi PNL".

Citate din declaraţii ale lui Victor Ponta şi ale lui Mircea Geoană.

c. Articolul propriu-zis dispus pe cinci coloane cu caractere unitare.

Analizând titlurile şi subtitlurile de pe această pagină, schema rezultată ar putea fi următoarea:

[3] Paul Larivaille, „L'analyse (morpho)logique du récit", în Poétique, nr. 19, 1974.
[4] Cf. Yves Reuter, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997, p. 24.

1. Stare inițială: Tensiuni în PSD
2. Complicație: Refuzul lui Mircea Geoană de a renunța la șefia Senatului României
3. Dinamica acțiunii: Mobilizarea conducerii partidului și a grupului PSD din Senat împotriva senatorului Geoană
4. Rezolvare: Declanșarea procedurii de înlocuire a lui Mircea Geoană
5. Stare finală: Aplanarea tensiunilor din PSD

2. Titlul și modelul actanțial

Ca micronarațiune, titlul sau ansamblul supratitlu+titlu+subtitlu+intertitluri pot fi analizate și din punctul de vedere al modelului actanțial, instrumentul principal în descrierea unei narațiuni, în opinia lui Jean-Marie Klinkenberg, și care pune în evidență relațiile care se stabilesc între diversele instanțe într-o povestire. Acest model a fost elaborat de Algirdas Julien Greimas, în lucrarea *Sémantique structurale* din 1966[5] și ia în calcul *sferele de acțiune*, *enunțurile narative* (considerate funcții, cu sensul logic de *relații* ce se stabilesc între actanți) și *actanții* (care reprezintă „personajele" considerate din punctul de vedere al rolurilor lor narative și al relațiilor pe care le întreține).

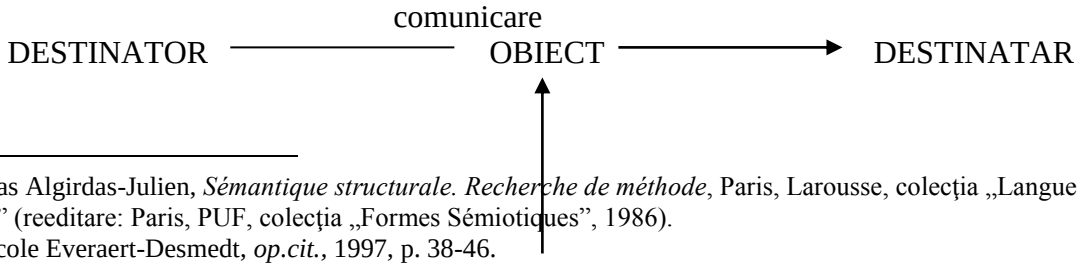
Rolurile identificate de Greimas sunt în număr de șase, iar relațiile se stabilesc în funcție de trei axe: orice narațiune ilustrează căutările unui subiect care încearcă să obțină un obiect (*axa dorinței*); obiectul se situează, de asemenea, pe *axa comunicării*: este comunicat destinatarului de către destinator; adjuvantul îl ajută pe subiect să obțină obiectul, în timp ce opozantul se opune subiectului (*axa puterii*).

Un *actor* (uman, animal, obiect, entitate abstractă) poate avea simultan mai multe *roluri actanțiale* (de exemplu, destinatorul poate fi și destinatar). Rolurile de subiect și de obiect sunt interdependente. Enunțurile narative care pun în relație subiectul și obiectul, împart în două grupe: enunțurile care desemnează starea în care se află subiectul și enunțurile care evidențiază o acțiune, încercarea subiectului de a trece de la o stare la alta. Cele dintâi sunt *enunțuri de stare* („énoncés d'état"), celelalte *enunțuri de acțiune* („énoncés de faire"). Există două tipuri de enunțuri de stare: *conjunctive*: subiectul este în relație de conjuncție cu obiectul (S ^ O) și *disjunctive*: subiectul este în stare de disjuncție cu obiectul (S v O). Chiar dacă sunt separați, subiectul și obiectul sunt în relație: disjuncția presupune o conjuncție viitoare sau rezultă dintr-o conjuncție pierdută.

Trecerea de la un enunț de stare la altul implică o transformare care ia forma unui enunț de acțiune și necesită intervenția unui subiect operator. Rolurile de *subiect de stare* și de *subiect operator* por fi deținute de același actor sau de actori diferiți. În primul caz e vorba despre o acțiune reflexivă, în cel de al doilea de o acțiune tranzitivă.

De asemenea, într-o narațiune pot exista unul sau mai mulți *anti-subiecți*, aceștia opunându-se încercării altui subiect de a obține obiectul dorit. Destinatarul poate fi el însuși un subiect de stare (în relație de conjuncție cu obiectul sau de disjuncție cu acesta) sau un subiect manipulator, care nu acționează el însuși ci determină acțiunea altui subiect, provoacă acțiunea destinatarului, viitor subiect operator[6].

Cele șase roluri și relațiile care se stabilesc între ele pot fi redate prin binecunoscuta schemă a modelului actanțial:



[5] Greimas Algirdas-Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, colecția „Langue et langage" (reeditare: Paris, PUF, colecția „Formes Sémiotiques", 1986).
[6] Cf. Nicole Everaert-Desmedt, *op.cit.*, 1997, p. 38-46.

dorinţă

ADJUVANT ⟶ SUBIECT ⟵ OPOZANT
Putere (+) Putere (–)

Vom încerca în continuare să vedem în ce măsură acest model se actualizează în titlurile de presă supuse analizei. În rubrica „Europe”, în dosarul consacrat crizei zonei euro, pe care l-am menţionat deja, la pagina 6, după supratitlul „La crise de la zone euro”, primul articol este intitulat „L’Europe répond aux marchés par une riposte massive” şi are subtitlul ”Le plan prévoit un fonds de 750 milliards d’euros. La BCE achètera directement des emprunts d’État”. Dacă încercăm să aplicăm modelul actanţial, vom ajunge la următoarea schemă:

comunicare
DESTINATOR ⟶ OBIECT ⟶ DESTINATAR
BCE, FMI, UE Stabilitatea zonei euro din UE Statele în dificultate

dorinţă ↑

ADJUVANT ⟶ SUBIECT ⟵ OPOZANT
Statele dezvoltate Putere (+) Europa Putere (–) Unele pieţe financiare
Plan financiar de susţinere (Marea Britanie)
State din UE

Subiectul Europa se află în raport de disjuncţie cu obiectul – stabilitatea financiară a zonei euro, dar, prin intermediul instrumentului adjuvanţilor plan financiar de susţinere, state dezvoltate, are şansa de a obţine obiectul destinat statelor în stare de fragilitate financiară, situaţie care stârneşte opoziţia unor pieţe financiare sau a unora dintre membrii uniunii (Marea Britanie). Destinatorul şi subiectul operator se află într-o relaţie de conjuncţie viitoare cu obiectul, iar acţiunea transformatoare este de tip tranzitiv.

Dacă examinăm titlurile şi subtitlurile articolului din cotidianul *Adevărul*, schema actanţială este următoarea:

comunicare
DESTINATOR ⟶ OBIECT ⟶ DESTINATAR
Conducerea PSD, senatorii PSD Preşedinţia Senatului României PSD Titus Corlăţean

dorinţă ↑

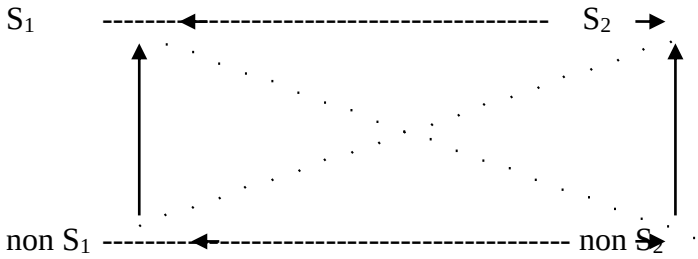
ADJUVANT → SUBIECT ← OPOZANT
Putere (+) Mircea Geoană Putere (–) PSD
Titus Corlăţean
(anti-subiecţi)

După cum se remarcă, subiectul Mircea Geoană este în raport de conjuncţie temporară cu obiectul – funcţia de preşedinte al Senatului României, dar şi într-un raport de disjuncţie viitoare, în timp ce anti-subiecţii Titus Corlăţean şi PSD sunt în raport de disjuncţie cu obiectul, care evoluează spre o conjuncţie viitoare. De asemenea, observăm că actorul PSD deţine trei roluri actanţiale diferite simultan: destinator, destinatar, opozant. Subiectul Mircea Geoană este un subiect de stare.

În cadrul unei naraţiuni, subiectul cunoaşte „o succesiune de faze de ameliorare sau de degradare”[7]. De exemplu, în cazul titlului din *Le Monde*, subiectul Europa nu posedă încă obiectul stabilitate, dar este într-un proces de ameliorare, care o conduce, prin intermediul instrumentului plan financiar spre obţinerea obiectului dorit. În cazul subiectului Mircea Geoană, acesta, posesor al obiectului „funcţia de preşedinte al Senatului României”, va cunoaşte un proces de degradare şi va pierde obiectul prin transferul acestuia către Titus Corlăţean.

3. Titlul şi careul semiotic

La nivel tematic, instrumentul care pune în evidenţă valorile vehiculate de un text este o structură binară, *careul semiotic*. Acesta este constituit pe baza unei axe semantice care se articulează în jurul a două valori contrare S_1 şi S_2: Pentru a obţine careul semiotic, e de ajuns să proiectăm în diagonală elementul contradictoriu (negaţia) fiecăruia dintre termenii S_1 şi S_2[8]:



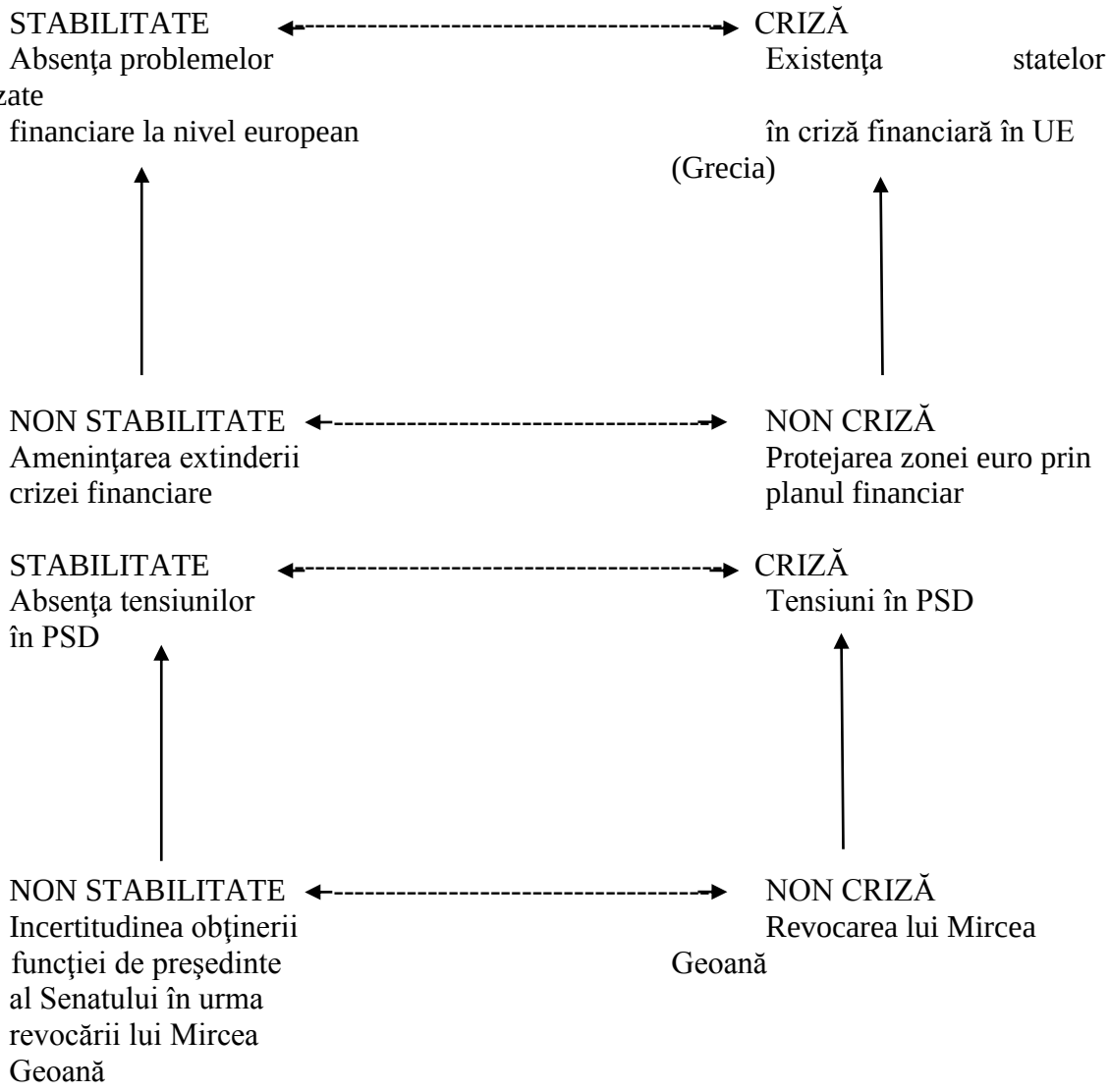
---------- relaţii între contrarii (sau „axe”)
. . . . . relaţii între elemente contradictorii (sau „scheme”)
_____ relaţii de implicitare (sau „deixis”)

Pentru Nicole Everaert-Desmedt, careul semiotic este o structură care permite vizualizarea organizării profunde a semnificaţiei, cu ajutorul a trei tipuri de relaţii logico-semantice interdependente[9] de *contradicţie* (termenii contradictorii se exclud reciproc), de *contrarietate* (termenii contrari nu se exclud reciproc) şi de *implicitare* (termenii se includ unul pe celălalt).

[7] Claude Bremond, apud Nicole Everaert-Desmedt, *op. cit*., p.64.
[8] Cf. Nicole Everaert-Desmedt, *op.cit*., 74.
[9] *Ibidem*.

După cum afirmă Greimas, careul semiotic este o „structură rigidă, anterioară oricărei investiri semantice”[10], el rămâne un instrument esenţial în analiza semiotică.

Schemele de mai jos sunt o ilustrare a modului în care poate fi reprezentată, pornind de la titlurile din *Le Monde* şi din *Adevărul*, opoziţia *stabilitate – criză*.



Concluzii

Informativ sau incitant, titlul jurnalistic este produsul unui ansamblu de mecanisme de construcţie, care îmbină în mod riguros, aspectul tematic, rematic, semantic, semiologic în vederea obţinerii unui efect de semnificare. Titlurile provenite din cele două cotidiene, *Adevărul* şi *Le Monde*, ne-au permis să ilustrăm această evidenţă.

Demersul nostru a evidenţiat trei modele pertinente de analiză a titlului de presă, bazate pe schema narativă clasică a naraţiunii, pe modelul actanţial şi pe careul semiotic. Am demonstrat astfel că titlul de presă şi ansamblul *supratitlu+titlu+subtitlu+intertitluri* pot să funcţioneze ca naraţiuni minimale, care să conţină esenţa informaţiilor cuprinse într-un

[10] Cf. Nicole Everaert-Desmedt, *op.cit.*, 74.

articol. Este evident faptul că nu toate titlurile de presă funcţionează ca texte minimale autonome, dar foarte multe dintre acestea sunt abordabile într-o astfel de perspectivă.

Atât schema model a naraţiunii, cât şi modelul actanţial sau careul semiotic pun în evidenţă o structură bine articulată a titlurilor de presă şi demonstrează că scriitura acestora este rezultatul unui proces elaborat şi nu un simplu joc al hazardului.

În acelaşi timp, analiza în paralel a titlurilor selectate, nu ne-a permis să identificăm diferenţe între tehnicile folosite de cele două cotidiene, ci o serie de similitudini în ceea ce priveşte rigoarea ştiinţifică şi creativitatea cu care acestea sunt construite. În acest mod, titlul jurnalistic se dovedeşte nu numai un dispozitiv de comunicare ci şi un puternic mijloc de dinamizare a imaginarului cititorului.

BIBLIOGRAFIE

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Sémiotique du récit*, De Boeck Université, Bruxelles, colecţia „Culture&Communication", seria „Licence, Master, Doctorat", 2007.

GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, colecţia „Langue et langage" (reeditare: Paris, PUF, colecţia „Formes Sémiotiques", 1986).

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, De Boeck Université, Bruxelles, colecţia „Points Essais", seria „Sciences humaines", 1996.

LARIVAILLE, Paul, „L'analyse (morpho)logique du récit, in *Poétique*, nº19, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Dunod, 1997.

EUGENIA ZGREABĂN
University of Pitești

DIMITRIE CANTEMIR – THE ECHO OF HIS LATIN WORKS AND ENCYCLOPAEDIC PERSONALITY OVER TIME

Abstract: This work develops the analysis of the way in which Dimitrie Cantermir's personality and works have been received over time.
The research of an entire group of Romanian and Russian literary critics and historians make analyses and detailed comments regarding the life and activity of the scholar, thinker, writer and statesman from the end of the 17th century and the beginning of the 18th century (T. S. Bayer, P. Pekarski, Grigore Tocilescu, Virgil Cândea, Al. Piru etc.). Ştefan Ciobanu describes Dimitrie Cantemir's life in Russia, but also his scientific and literary activity; P. P. Panaitescu analyses the historiographer's work and life, historical and bibliographical details; Dan Bădărău refers to prince's philosophical works, and Petru Vaida examines the relation of Cantemir's work to the classical antiquity.

Keywords: work, scholar, antiquity, philosophy, Dimitrie Cantemir.

The name of the great Romanian humanist Dimitrie Cantemir, son of the Moldavian ruler Constantin Cantemir, is well-known to Romanians.

An encyclopaedic personality of the Romanian and European culture, Dimitrie Cantemir succeeded in going through time by means of his Latin work. The momentousness of life and death, and also the great scholar's imposing personality raised the interest of the many Romanian and foreign researchers who were preoccupied with the biographic and bibliographic data of this great encyclopaedic spirit.

The legacy of Dimitrie Cantemir's works, as well as the history of his life, is found in a great measure in the libraries and archives from Moscow and Sankt-Petersburg. These works were of a special interest for the researchers from Romania (starting with the academician Grigore Tocilescu), the researchers from the Russian Federation and from the Republic of Moldavia, and also from many European countries.

Cantemir is the first messenger of the Latin classical spirit and of the Romanian culture in the European literary world at the end of the 17th century and the beginning of the 18th century. Dimitrie Cantemir's work, his intellectual training, his attitudes and options belong to the ancient classicism:

„So, after getting into the live history of his time by intermediary of the illustrious writing of his younger contemporary writer, Voltaire (who recalls him in a consistent page in *Histoire de Charles XII* [*History of Charles VII*] and quotes him with significant praises in his historical chef d'oeuvre *Essai sur les moeurs [Essay on manners]*), after being the object of some new praises brought in the foreword of the three versions – English, German and French – of *The History of the Rise and Fall of the Ottoman Court*, after penetrating in all lexicons of the Great European musicians of the 18th century, after being imprinted in the memory of posterity by painters who preserved his portrait, and after the modern period accumulated a book shelf for us where the monographs and scholarly studies are close to his novels, „the

seventh art", in its turn, paused in front of this great Romanian patriot and scholar of world value and glory"[1].

Advocate of the reform of Peter the Great in Russia, later on a supporter of progressive ideas, Dimitrie Cantemir recommends himself in his writings as a great passionate of the Greek-Latin antiquity. Cantemir's spiritual biography, mainly characterised by the attachment of calling a creative structure to the models of classical antiquity, is due to his intellectual education – training from the Cantemir house, performed with the Greek monk Ieremia Cacavales, and also due to the Constantinople Academy – harmonized to the ideals and convictions of his time, present also in the scholar's relationships with the great personalities of the Russian and European literary and political life.

The great scholar's figure equally occurs in literature and history. Cantemir remained in the memory of his followers due to his spiritual continuity of his literary incursions, his intuition and cultivation of what was specific to the Greek-Latin antique spirit and to the oriental, Romanian and Russian spirit.

The literary destiny of Dimitrie Cantemir's works was decided a long time after the death of the Moldavian ruler, due to his son, Antioh Cantemir, who was an ambassador in London and Paris. Antioh's wish to publish his father's writings was very big, that was why he made efforts to different publishers for their publication.

Antioh spent his childhood at his father's estates in Harkov, Kursk and Orlov, but he also travelled through Russia together with the tsar's army, receiving an exquisite education for the epoch of Peter the Great. An important part for Antioh's literary beginnings is granted to his father's private secretary, Ivan Ilinski. The professors from the Petersburg Academy also contributed to Antioh's literary and moral training.

We find out the most important data about the Cantemirs from Bayer's bibliography[2]. Dimitrie Cantemir bequeaths his fortune „to the best in intellect and science, not before he/she accomplish his knowledge abroad"[3].

Bayer said that, from the prince Cantemir's children, Antioh had inherited from his father the love for sciences and letters, but also the interest for philosophy, history, law, science and painting. Antioh continued his training during the campaign carried by Dimitrie Cantemir in Persia. The biographer informs us about this journey: "Besides the continuous reading, the counties through which they passed stood for a forever-open book where he (Antioh) would see the customs and morals of the peoples, the commerce and the agricultural products that his father used to explain to him in their conversations"[4].

The researchers demonstrated a particular interest for the correspondence between Marian and Antioh Cantemir, correspondence found in the Russian State Archive of Ancient Documents– Российскийгосударственныйархивдревнихактов (known under the name of RGADA- РГАДА), belonging to quota 1374. These letters were written in Russian, Italian, French, sometimes a letter being written in two languages). "The reading of the letters reveals writing skills to both brothers, interesting procedures of allegoric type, probably inspired from their father's *Hieroglyphic History*. There are notifications about influential persons of that

[1]Dan Zamfirescu, *Contribuţii la istoria literaturii române vechi* [*Contributions to the history of old Romanian literature*], Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 172-173.
[2]Th. Bayer, *История о жизни и делах молдавского господаря князя Константина Кантемира*, Moscova, 1783.
[3]Th. Bayer, *op. cit., Testamentul lui D. Cantemir* [*D. Cantemir's Will*], p. 306-310, annex to the text, the Cantemirs' family tree.
[4]Th. Bayer, *op. cit.*, p. 332.

time, about palace events, in conventional names and attributes, adding an enigmatic and mysterious savour of a "coded" communication to the text"[5].

In the study *Princess Maria Cantemir*[6], L. N. Maikov makes a complex portrait of Maria Cantemir, presenting the intellectual affinities of the two brothers: "Princess Maria loved books very much and knew their significance; she would read the most serious books, from ecclesiastic literature until historical and scientific compositions, not avoiding the ancient and new beautiful literature, especially"[7]. Then Maikov also mentions the literary inclination and preoccupations of the two brothers: "Their tastes were completely the same; Maria was an educated woman and loved literature; Antioh often wrote to her and received letters from her in Greek, Italian and French"[8].

The two children of the ruler, Maria and Antioh Cantemir succeeded in carrying forward the reputation that their father had acquired on the realm of world culture. Antioh is one of the great classical Russian poets who left behind an indisputable work, and Maria proved a real literary talent. At that time, Antioh enjoyed a career of diplomat, being the Russian ambassador to London and Paris. He is a supporter of the evolution of man, in general, and of the love for culture and science. Antioh Cantemir has also the merit of being the publisher of some of his father's writings.

The printing of Dimitrie Cantemir's works made a sinuous road, but along with the translation and publishing of these writings, Cantemir succeeds in going down to posterity to the full.

The literary criticism about Dimitrie Cantemir is very rich, showing a permanent interest for author and his works, being a live presence in the literary criticism and history. Most of the works dedicated to Cantemir shows the biographic data of the great humanist writer and of the Cantemir family, his literary and diplomatic activity in Russia, his conception about world and art, the relationships between Dimitrie Cantemir and the literary and diplomatic universe of that time, the ways of interception of the Greek-Latin classical literature in Cantemir's writing.

The image that is dwelling to posterity shows basically two aspects of Dimitrie Cantemir's personality: Cantemir – the man of letters and Cantemir – the diplomat. The two images were many times inseparable, complementing each other and serving as an argument for the other. These aspects make a single image, each of them being a perfect match for the other.

Dimitrie Cantemir has the merits of being a great philosopher, having good knowledge of the human psychology, a subtle verse maker in pencilling the words, a great painter of urban agglomerations, masterly depicting the places and people that made an impression on him. By the intermediary of the Hieroglyphic History, the scholar presents the phenomenon of his age, bearing the gift of observation: he catches gestures, facts, people, that he masterly presents, so that, when reading, you can picture the insinuators, the whisperers and the traitors, you can hear their voice, live those historical encounters together with the characters. By a blissful intuition, Cantemir succeeds in connecting his writings to real life. His work is full of human significations and should be printed in gold letters even at present.

They also analyse some contents aspects of the Cantemir's work, its part in that period, some esteemed literary critics and historians: Dimitri Nicolae Bantâş-Kamenski, T. S. Bayer, I. I. Şimko, P. P. Pekarski, L. N. Maikov, Aleksandr Kociubinski, B. P. Şeremetiev, I.

[5] Cornelia Cîrstea, *Antioh Cantemir*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984, p. 124.
[6] L. N. Maikov, *Княжна Мария Кантемир*, în *Русская старина,* SPb, 1897, p. 89-91.
[7] *Ibidem,* p. 90.
[8] L. N. Maikov, *op. cit.*, p. 90.

I. Golikov, V. A. Stoiunin, I. Cistovici, P. Morozov, Mitropolitul Evgheni, prince A. B. Lobanov-Rostovski, P. M. Glagolev, Serghei Soloviev, I. Izvekov.

In their subsequent studies, all these Russian historians and philologists paid particular attention to Dimitrie Cantemir's character, training and activity.

A Professor of the Russian Science Academy, Theophilus Siegfried Bayer makes in Latin and Russian the summary of Dimitrie Cantemir's work, *Story about the life and deeds of the Moldavian ruler*, bringing valuable information about the Cantemirs. In this complex work, the publisher completely reproduces Dimitrie Cantemir's foreword to the piece of writing *Chronicle of ancient times of the Romanian-Moldavian-Wallachian* in Latin and Russian, from *De vita et rebus gestis Constantini Cantemyrii principis Moldavie* in Latin with a Russian parallel text. The most important parts of this work are: *The Genealogy of Cantemir princes* (where we find accurate and well-documented information regarding the Cantemirs), and *Information on the boyars and officers who came to Russia in 1711 together with the Moldavian ruler, Prince Dimitrie Cantemir*.

In the *Dictionary of famous people of the Russian country*[9], Nicolae Bantâş-Kamenski's son, Dimitri, had intuited the moralistic vein of Antioh Cantemir's satires, and his father's encyclopaedic personality, offering valuable information on Antioh[10] and Dimitrie Cantemir[11] writings.

A great researcher of the Russian cultural life, P. Pekarski, presents the most valuable information about the great scholar's works written in Russian, *The system of Mahommedan Religion*. In the 1st volume, Pekarski publishes also a few of Dimitrie Cantemir's letters to Peter the Great. In the monograph of the Russian researcher, we find some important data regarding Cantemir's children.

Serghei Soloviev, in the *History of Russia*[12], in the second chapter of the 16th volume, "tells us about the Russian-Turkish war in 1711 and the relationships of Dimitrie Cantemir to Peter the Great. He insists on the alliance conditions of Cantemir with Peter the Great"[13].

In V. Stoiunin study[14], we meet some outstanding notations regarding ANtioh Cantemir, and also information regarding Dimitrie Cantemir, the starting point being Bayer and Bantâş-Kamenski's works. V. Stoiunin's study offers a rich bibliography regarding Antioh Cantemir.

P. Morozov[15] makes short references to the work *Loca obscura in Catechisi* written by Dimitrie Cantemir, and I. Izvekov[16] is the first to state that this work belongs to Cantemir.

Relying upon the Romanian chronicles, Aleksandr Kociubinski[17] presents the situation when the Russian-Turkis war started.

I. I. Şimko[18] makes reference to Dimitrie Cantemir's children, publishing the long time correspondence between Maria and Antioh Cantemir.

---

[9]Dimitri Bantâş-Kamenski, *Словарь достопамятныхъ людей русской земли*, partea a III-a, Moscova, 1836.
[10]*Ibidem, Кантемирь, князь Антиох Дмитриевичь,* p. 8-34.
[11]*Ibidem, Кантемирь, князь Дмитрий Константиновичь,* p. 34-42.
[12]Serghei Soloviev, *История Россий*, Moscova, 1866, vol. 16, p. 72-94.
[13] Ştefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia,* Bucureşti, Editura Elion, 2000, p. 105.
[14]V. Stoiunin, *Князь Антиохъ Кантемирь. Сочинения, письма и переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира*, ediția P. A. Efremov, St. Petersburg,1867, vol. I, p. XI-CXIII.
[15]P. Morozov, *Феофан Прокоповичь, как писатель, Журналь Министерства Народного Просвещения,*1880, p. 299-300.
[16]I. Izvekov, *Один из малоизвестных литературных противников Феофана Прокоповича, Заря,* 1870, p. 1-9.
[17]Aleksandr Kociubinski, Сношения *России при Петр I-мь с южными славянами и румынами,* Moscova, 1872, p. 41-58.

Dimitrie Cantemir developed spiritually reading Greek and Latin authors, and by the contents loaded with moralistic dicta he gets even more closely to classicism.

The common substance of his works (either "pictorial", or "philosophical") is determined by the author's humanistic conception on the human and social material that he establishes in literary representations. In his early works, we notice a particular interest in philosophy, and also in the study of sciences, love for the world wisdom and concern for morals.

Some studies present the comparison between Cantemir and the models taken from the ancient or European literature, and also the depiction of characters and manners. The presence of antiquity and of human nature in Dimitrie Cantemir's works, is a principle of classical art, to which the authors remains faithful. The scholar's conception also relates to the conception of the times when he lived and wrote.

Another feature of the humanist trend is the appreciation that Cantemir shows to the human being as an earth-born existence, conception on philosophy as a science of the truth.

The literary criticism on Dimitrie Cantemir contains a significant material in the Romanian publications, including many studies, articles and notes. We will present further on, as a result of the above-mentioned intention, the ways of penetrating the conscience of the Romanian history and literary criticism of Dimitrie Cantemir's Latin works. In the middle of preoccupations of the Romanian historians and philologists, there was the importance granted to the life and activity of the scholar, thinker, writer and statesman from the end of the 17th century and the beginning of the 18th century. Among them, there are: academician Gr. Tocilescu, Ştefan Ciobanu, A. Bistriţeanu, Nicolae Iorga, T. Burada, P. P. Panaitescu, Giorge Pascu, Perpessicius, Dragoş Protopopescu, Al. Rosetti, I. Verdeş, G. Vâlsan, Gheorghe Adamescu, Dan Bădărău, G. Călinescu, Virgil Cândea, Gheorghe Cardaş, Doina Curticăpeanu, Ovid Densusianu, Adrian Fochi, Ştefan Giosu, Em. Grigoraş, I. D. Lăudat, Constantin Măciucă, Al. Piru, Ion Rotaru, Paul Simionescu, G. Sion, Elvira Sorohan, Manuela Tănăsescu, Petru Vaida, Ecaterina Ţarălungă, Monica Joiţa, I. Minea, Şerban Cioculescu, Dragoş Moldovanu, Dan Horia Mazilu, Adriana Babeţi, Claudia Tărnăuceanu.

The following monographic works are to be noted: Ştefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir in Russia*, P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Life and work*, Scarlat Callimachi, Vladimir Block, Elena Georgescu-Ionescu, *Dimitrie Cantemir. Life and work in images*, Dan Bădărău, *Dimitrie Cantemir's Philosophy*, Petru Vaida, *Dimiirie Cantemir and the Humanism.*

Ştefan Ciobanu presents Dimitrie Cantemir's life in Russia and his scientific and literary activity, too. Furthermore, we find out information regarding Dimitrie Cantemir's death, and also a detailed presentation of his followers. An important place in the Russian cultural life is occupied by Antioh, the younger son of the Moldavian ruler. In the *Annex* to this work, we find sixty-two documents: letters, petitions, memoires, and also Cantemir's will.

A rich and beautiful presentation of Dimitrie Cantemir's life and work is made by the historian and Slavist Petre P. Panaitescu who portrays Dimitrie Cantemir as a complex personality. Within the author's preoccupations, there was Dimitrie Cantemir's life and work, with historical and bibliographical details. In his study, Panaitescu tried to make an interpretation of the political activity of Prince Cantemir and of his writings, relating his work to the life and the social and economic circumstances when the great scholar lived. This study dedicated to Cantemir was considered a real exegetic monument where the author underlines the encyclopaedic personality of the great scholar, being regarded within the context of the

[18]I. I. Şimko, Новыя данныя к биографии *Князя Антиоха Дмитриевича Кантемира и его ближаищихь родственниковь огородичной*, *Журналь Министерства Народного Просвещения,* 1891, aprilie, p. 352-425; iunie, p. 252-333.

period he belonged to: humanist, Renaissance man and predecessor of the Transylvanian School [Şcoala Ardeleană].

Scarlat Callimachi, Vladimir Block, Elena Georgescu-Ionescu, in *Dimitrie Cantemir. The Life and Work in Images*, bring homage to the great scholar. In the album, we are presented for the first time, based on a rich and diverse graphical material – portraits, engravings, plates, maps and drawings -, the life, activity and the entire work of the great scholar Dimitrie Cantemir.

Dan Bădărău, in the work *Dimitrie Cantemir's Philosophy*, refers to the life of the philosopher prince, as it mirrors the practical needs that made Cantemir be more and more interested in political tasks and concerns regarding the life and historical conditions where our people lived. Dimitrie Cantemir is seen as a bright-spirited and open-minded man, a universal spirit, a representative example of the reasonableness of the people where he grew.

Petru Vaida, in *Dimitrie Cantemir and the Humanism*, examines the relation of Cantemir's work to classical antiquity. The author refers to Cantemir's classicism which was not purely formal, Jesuit-type, limited to the cultivation of classical languages and to the ornamentation of writings with quotations from Antique authors and mythological allusions, but it involved modification of the conception on the world in a certain extent. Petru Vaida also notices the astounding contrast existing between the intransigent condemnation of the Antique civilisation in his youth work *Sacrosanctae* and its praise in the *History of the Ottoman Empire* and in the *Chronicle of ancient times of the Romanian-Moldavian-Wallachian.*

The assessment of Dimitrie Cantemir's works within the general context of the literature at the end of the 17th century and the beginning of the 18th century was to be achieved in the research of a whole group of Romanian and Russian literary critics and historians from the 19th and 20th centuries.

The United Nation Organisation for Education, Science and Culture showed a particular interest in Dimitrie Cantemir's personality and work. Thus, the great scientist Dimitrie Cantemir is among the few world scholars who was included twice in the U.N.E.S.C.O calendar of world anniversaries – in 1973 at the tercentenary of his birth and in 1999, at the tercentenary of his first work, *The Assembly or the wise man's quarrel to the world or the judgement of the soul with the body* [*Divanul sau gâlceava înţeleptului cu lumea sau giudeţul sufletului cu trupul*].

Another important event took place at the European Parliament in December 2010 in Brussels. The generic title of this event was *Dimitrie Cantemir: Homo Europaeus*. On the occasion of this event, within the premises of the European Parliament, they exposed the bust of the great scholar Dimitrie Cantemir.

Within the Romanian Spiritual Centre, it took place the opening of the Romanian book library bearing the name of *Dimitrie Cantemir*. This event took place in Brussels on October 9th, 2012.

Dimitrie Cantemir's activity also reflects in the Soviet-Moldavian art. His bust created by the sculptor N. Gorenyshev was installed in 1957 in Chişinău, on the Aleea Clasicilor street in A.S. Puşkin park. In 1973, the "Moldova-film" studio launched the film "Dimitrie Cantemir" (V. Ioviţă is the author of the script).

At Dimitrie Cantemir, we notice the wish to promote culture, the refinement of his intellectual training, his diplomatic skill, the way in which he was received and how the contemporary world has received him, his posterity in the Romanian and Russian literature, all these representing the interest for the great scholar's writings, appeared during three centuries.

References

Zamfirescu, Dan, *Contributions to the History of Romanian Literature*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 172-173.

Bayer, Th., *История о жизни и делах молдавского господаря князя Константина Кантемира*, Moscova, 1783.

Cîrstea, Cornelia, *Antioh Cantemir*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1984.

Maikov, L. N., *Княжна Мария Кантемир*, în *Русская старина,* SPb, 1897.

Bantâş – Kamenski, Dimitri, *Словарь достопамятныхъ людей русской земли*, partea a III-a, Moscova, 1836.

Soloviev, Serghei, *История Россий*, Moscova, 1866, vol. 16.

Ciobanu, Ştefan, *Dimitrie Cantemir in Russia*, Bucureşti, Editura Elion, 2000.

Stoiunin, V., *Князь Антиохъ Кантемирь. Сочинения, письма и переводы князя Антиоха Дмитриевича Кантемира*, ediţia P. A. Efremov, St. Petersburg,1867, vol. I.

Morozov, P., *Феофан Прокоповичь, как писатель, Журналь Министерства Народного Просвещения,* 1880.

Izvekov, I., *Один из малоизвестных литературных противников Феофана Прокоповича, Заря,* 1870.

Kociubinski, Aleksandr, Сношения *России при Петр I-мь сюжными славянами и румынами,* Moscova, 1872.

Şimko, I. I., Новыя данныя к биографии *Князя Антиоха Дмитриевича Кантемира и его ближаищихъ родственниковь огородичной, Журналь Министерства Народного Просвещения,* 1891.

NAGY IMOLA KATALIN
"Sapientia" University of Târgu-Mureş

MIHAIL SADOVEANU AND KÓS KÁROLY. LITERARY INTERFERENCES

Abstract: In this article we aim to present an intriguing literary parallelism between the prose of the Romanian novelist Mihail Sadoveanu and that of the Hungarian writer Kós Károly. We have in mind the topic of history in the writings of the two authors, namely Sadoveanu's Fraţii Jderi/The Jder family, and Kós's A Varjú nemzetség/The Varju family, translated into Romanian by Aurel Buteanu and Paul Drumaru. Amongs the most important common elements, motifs and themes between these historical novels we mention the obsession for the mountain and higher lands, the mountain as the space of inner freedom, the special human type of the mountaineer, the intertwinning between the course of history and human destinies.

Keywords: the topic of history, literary parallelism, similarity, motif and theme.

Interferenţele culturale şi literare dintre literatura română şi cea maghiară sunt numeroase şi diverse. Aşa cum formulează Nicolae Balotă în introducerea cărţii sale *Scriitori maghiari din România,* „scriitorii români şi maghiari trăim în acelaşi spaţiu cu determinări istorice şi culturale comune. Desigur, literele române, pe de-o parte, şi cele maghiare, pe de altă parte, îşi au, cum bine ştim, propriile tradiţii; factori diverşi au operat în evoluţia lor. Specificităţile nu pot fi ignorate. Dar atunci când se creează o comunitate de destin istoric, cum există între literaturile de diferite limbi din ţara noastră, nici-o diferenţiere existentă nu trebuie să împiedice comunicarea între ele. Iar la temeiul oricărei comunicări este cunoaşterea." (Balotă, 1981: 6). Apropierea, cunoaşterea, comunicarea îşi au originea în ideea de interferenţă, una din puţinele care au exercitat rolul extraordinar de pol aglutinator al umanităţii. Un *sensus communis* se poate obţine doar studiind comunicările interculturale sau, restrângând aria cercetării, cele literare.

În acest articol urmărim relaţia omului cu istoria (romanul istoric), a omul şi a istoriei cu natura la Sadoveanu (*Fraţii Jderi*) şi la Kós Károly (*Neamul Varjú*). Am supus comparaţiei fenomene literare comune ca sentimentul tragic al istoriei, o sensibilitate specială la istorie, preferinţa pentru temele istoriei îndepărtate. Condiţii socio-istorice asemănătoare pot genera construcţii textuale asemănătoare, căci ele exprimă conştiinţa unei epoci anume. Există un set de teme şi motive identificabile în proza românească antebelică (şi nu numai) care vor fi detectate, după război, în literatura maghiară din Ardeal (paseismul; întoarcerea spre patriarhalitate cu scopul recuperării, pe planul ficţiunii, al timpului trecut; tematica istorică; activismul şi religia muncii etc). Vom încerca să surprindem felul în care scrisul lui Mihail Sadoveanu (în special romanul *Fraţii Jderi*, dar şi alte scrieri) se înrudeşte cu opera cu tematică istorică a lui Kós Károly, având în vedere în special romanul *Neamul Varju*, apărut în 1925 şi tradus în româneşte de Aurel Buteanu şi Paul Drumaru în 1971.

Ceea ce trebuie spus de la bun început e faptul că în opera ambilor creatori tema istoriei este adânc impregnată cu tematica naturii. „Solidar cu teoria determinismului geografic şi a comuniunii omului arhaic cu natura, M. Sadoveanu încifrează creaţiei sale ideea naturii ocrotitoare, a naturii pavăză şi refugiu împotriva restriştilor sociale şi mai ales istorice, a naturii apărătoare a fiinţei naţionale şi a libertăţii umane ... M. Sadoveanu creionează tabloul unui spaţiu românesc închis ca o cetate împotriva agresiunilor, de către natură; a unui spaţiu-

iniţiatic, în care nu se poate intra oricum şi pe care nu-l poate străbate oricine; a unui spaţiu-capcană pentru duşmani şi pavăză pentru atohtonii obijduiţi ... raţiuni defensive ... asimilate predestinării, i-au silit pe oamenii pământului să se închidă în afundurile codrilor, interpunând între ei şi duşmani stavila naturii primare în ipostaza ei dezlănţuită." (Oprișan, 2004: 150-151). Nostalgia trecutului se combină, la ambii scriitori cu nostalgia naturii. I. Oprişan descifrează în nostalgia trecutului din opera lui Sadoveanu o formă potenţată a nostalgiei faţă de universul copilăriei, o nostalgie faţă de formele pure, arhetipale de viaţă. Integrarea în natură are, în această accepţiune, o funcţie iniţiatică de integrare în istorie, în trecut.

Kós Károly (1883-1977) a fost una din figurile cele mai complexe ale vietii literare si culturale ardelene, un adevărat îndrumător cultural, scriitor, arhitect, artist plastic, editor, ziarist, profesor. Creaţia sa literară nu este foarte vastă, lucrarea cea mai importantă fiind, fără îndoială, romanul *Neamul Varju* (1925) considerat prototipul prozei ardelene istoriste, care a fost tradus în româneşte în anul 1971 de către Aurel Buteanu, cu o prefaţă de N. Crişan. Cartea a apărut la Editura Kriterion. Cele mai importante proze ale lui Kós au fost traduse în limba română prin 1971, într-un volum editat tot la Editura Kriterion. „Neamul Varju este o cronică a secolului XVII, în care eroii - poporul, grupat în jurul familiei Varju, şi nobilii, grupaţi în jurul noului voievod Rákóczi - se înfruntă într-o luptă surdă, din care Rákóczi va ieşi biruitor istoric, dar înfrânt moral." (Kós , 1971:8). Valoarea acestui tip de proză stă nu atât în alegerea temei, cât în minuţiozitatea şi realismul cu care autorul reconstituie epoca evocată. N. Crişan vorbeşte chiar de un modernism al viziunii lui Kós, modernism surprins la nivelul intensităţii trăirilor personajelor, a construcţiei povestirii, Kós folosindu-se de moderna tehnică cinematografică. De Sadoveanu îl apropie gustul pentru tematica istorică, *prezenţa naturii* în desfăşurarea destinelor umane şi în desfăşurarea istoriei, *viziunea plastică,* tehnica *picturală* de a reda omul şi natura în tablouri memorabile, preferinţa pentru *limbajul popular*, frust, colorat, stilul *arhaic, amintind de stilul cronicăresc*.

Întoarcerile în istorie se fac diferit în ştiinţa istoriei şi în arta literaturii: „sânt, desigur, diverse modalităţi de reactualizare a trecutului, romanul fiind cu deosebire indicat pentru mari incursiuni şi reconstituiri. Pe drumul de la istorie la roman circulă, pe lângă personaje autentice, riguros istorice, numeroase figuri aparţinând ficţiunii ... Evocând, artistul, extrage semnificativul, dându-i, dincolo de constrângerile documentare, o interpretare estetică. " (Ciopraga, 1966: 134-135). Sadoveanu nu reconstituie fapte istorice cu rigurozitatea ştiinţifică a istoricului, ci el evocă. Nu are vocaţia amănuntului, ci a gesturilor şi a fizionomiei sugestive. „Pe lângă viziunea viitorului, se poate vorbi de o viziune a trecutului: o retroviziune ... Acest trecut dureros capătă o tentă caracteristică, fiind însoţit de o imperceptibilă melancolie: o melancolie a istoriei ... În esenţă natura şi cadrul folcloric constituie elemente permanente ale ambianţei istorice. Înţelepciunea, alt element, devine principiu filosofic, mereu necesar în confruntarea lucrurilor de demult. "(Ciopraga, 1966: 136). În literatura cu tematică istorică a lui Sadoveanu, sunt supuse evocării trei etape din istoria Moldovei: secolul al XV-lea, marcat de puternica personalitate a lui Ştefan cel Mare, secolul al XVI-lea şi succesiune a lui Ion Vodă cel Cumplit şi secolul al XVII-lea. „În primele evocări domină interesul pentru bărbăţie şi acţiune; cu timpul prioritatea revine meditaţiei pe marginea faptelor, exaltarea eroicului lăsând loc unei filozofii a toleranţei şi omeniei. "(Ciopraga, 1966: 139) .

Fraţii Jderi (*Ucenicia lui Ionuţ* - 1935, *Izvorul Alb* - 1936, *Oamenii Mării Sale* - 1942) este, pe de o parte, istoria unei domnii strălucite, pe de altă parte, istoria familiei Jderilor. „*Fraţii Jderi* este romanul familiei cu acest nume, înţeleasă ca nucleu al unei familii mai mari, care este însăşi Moldova lui Ştefan ..." (Manolescu, 2008: 590). Epopeicul scrierii poate fi susţinut şi prin ceea ce György Lukács scria despre epopee: „riguros vorbind, eroul epopeii nu e niciodată individul. De totdeauna s-a considerat drept un caracter esenţial al epopeii faptul că obiectul ei nu e un destin personal, ci acela al comunităţii. "(Manolescu, 2008: 590)

Kós îşi numeşte romanul *cronică*, scrierea fiind, în opinia lui Gavril Scridon „o expresie a spiritului ardelean, cu acţiunea construită în genul baladelor populare cu final tragic.”(Scridon, 1996: 93) Există în textul lui Kós nişte mărci de stil care subliniază ideea de *cronică*, de stil cronicăresc: marcarea datei, la începutul unor capitole, data fiind legată de sărbători: *„e luna Crăciunului (*Kós , 1971: 26) , *ziua de Sfîntul Mihai (*Kós , 1971: 134), *şi era atunci anul nou, 1657 (*Kós , 1971: 214), reproducerea unei scrisori de epocă, o scrisoare a Dietei către Rákóczi(Kós , 1971: 243) sau pasaje precum: „*dar despre întâmplările petrecute acolo cel mai mult vorbesc oamenii din Călăţele, mai ales printre nemeşii de ţară se povesteau multe câte toate, întâmplări şi istorisiri, care mai de care mai uimitoare şi mai minunate*”(Kós, 1971: 124). Utilizarea construcţiilor impersonale *vorbesc oamenii*, *se povesteau* sau însuşi ideea că oamenii *povesteau*, transmiterea poveştii prin viu grai sugerează un filon popular şi arhaic al textului.

Textul lui Sadoveanu are, şi el, asemenea mărci. Volumul întâi, spre exemplu, debutează cu o introducere cronicărească: „*despre hramul sfintei mănăstiri Neamţu, la anul de la Hristos 1469*”(Sadoveanu, 1988:1). „Admirabil la Sadoveanu evocatorul e spiritul de sinteză. Privirea se ridică deasupra detaliilor, conflictul înscriindu-se într-o construcţie clară, echilibrată. De la cronicari nu putea deprinde prozatorul tehnica redactării faptelor, arta lor, câtă este, bazându-se pe reconstituirea anecdotică, deschisă divagaţiilor. Creatorul *Jderilor* e mai aproape de tehnica povestitorilor populari, de poeţii baladelor şi legendelor, aceştia obişnuind să stilizeze.”(Ciopraga, 1966:156)

Trilogia lui Sadoveanu poartă subtitlul de *roman istoric* şi este epopeea vârstei de aur a Moldovei, reprezentată de domnia lui Ştefan cel Mare. Există mai multe planuri care se întrepătrund, un plan istoric care narează evenimentele politice şi militare ale epocii şi un plan social, care are în centru familia Jderilor şi devotamentul oamenilor măriei sale. Perspectiva narativă a romanului e definită prin prezenţa naratorului omniscient şi nararea la persoana a III-a. Timpul narativ este cronologic, evenimentele fiind relatate în ordinea desfăşurării lor, într-un trecut istoric, spaţiul narativ este unul real, Moldova dintre anii 1469-1475. Ampla cronică a vieţii sociale din timpul lui Ştefan e o epocă de înflorire, de maturitate a domniei. Marele comis Manole Păr Negru, supranumit Jder veghează asupra hergheliilor domneşti de la Timiş. Primul volum este concentrat pe maturizarea mezinului familiei, Ionuţ Jder, care este destinat, din poruncă domnească, uceniciei la curte, pentru a deprinde meşteşugul armelor. Jderul cel mic se îndrăgosteşte de frumoasa Nasta, de care e atras şi vlăstarul domnesc, prietenul lui Ionuţ, Alexandru. Ionuţ are un acut simţ al datoriei şi se înclină în faţa acestuia. Cu toate acestea va porni în căutarea Nastei, când aceasta e răpită şi închisă în Cetatea Albă. *Izvorul alb* e dedicat scenelor vieţii maritale a domnitorului, căsătorit cu Maria de Mangop precum şi idilei dintre Simion Jder, fiul cel mare al comisului, şi Maruşca, fiica nelegitimă a domnitorului. Un alt episod prezintă vânătoarea domnească a bourului alb. *Oamenii Măriei Sale* este romanul luptei de la Vaslui, se descrie căsătoria lui Simion cu Maruşca, felul în care Ionuţ este trimis ca iscoadă să aducă veşti din Grecia şi de la muntele Athos. Lupta de la Vaslui cu care romanul se încheie aduce victoria moldovenilor împotriva turcilor, dar aduce şi moartea unora din personajele principale ale romanului: bătrânul comis Manole Păr Negru, Simion Jder ş.a.

Solidaritatea familială a Jderilor implică existenţa unei colectivităţi legate indisolubil. Masele de ţărani sunt prezente şi ilustrează întreaga civilizaţie şi modul de existenţă tradiţional al păstorilor, vânătorilor, plugarilor şi ostaşilor, legătura lor strânsă cu pământul. Oamenii se conduc după semnele vremii, după manifestările naturii, după o întreagă *ştiinţă* a existenţei, transmisă din generaţii. Există atât la Sadoveanu (magul din *Creanga de aur*), cât şi la Kós (vraciul Ilie) personaje care au darul lecuirii, care văd dincolo, care *cunosc*, care posedă această ştiinţă ancestrală a firii şi a existenţei. Natura este metafora veşniciei ce se opune fragilităţii şi perisabilităţii fiinţei umane, simbolurile centrale ale ei fiind codrul, codrul

de brad asociat imaginii muntelui, cerul înstelat. „Înfiorarea provocată de vecinătatea muntelui - simbol al veşnicei statornicii - e, de obicei, mai pronunţată decât sentimentul eternităţii produs de contemplarea codrului. Atât scriitorul (în proza cu caracter memorialistic), cât şi personajele sale, ajung la adevărate extaze, în faţa muntelui în genere şi cu atât mai mult în faţa Ceahlăului - muntele prin excelenţă pentru Sadoveanu - veritabil simbol al duratei noastre în timp ... muntele străjuieşte autoritar sau tainic întreg universul sadovenian ca un simbol al veşnicei aspiraţii spre înălţare, spre spiritualitate, spre nemurire a omului."(Oprişan, 2004: 100-101)

Deşi *Fraţii Jderi* e şi un roman al domnitorului Ştefan cel Mare, o figură de mari dimensiuni, acesta apare doar episodic. Pe primul plan nu se află personajul istoric real, concret, ci celelalte personaje fictive, în special familia Jderilor, oameni care-şi măsoară cu grijă vorbele. „Vorba poate mângâia, dar şi ucide; înţeleptul trebuie să se oprească la timp. Slujitorul lui Ionuţ, tătar creştinat, cultivă muţenia, - una din ipostazele înţelepciunii. Alţii îşi propun, ca exerciţiu de perfecţionare spirituală, singurătatea." (Ciopraga, 1966: 160) Într-un mod asemănător, domnitorul este o prezenţă cvasiascunsă în romanul lui Kós, figura lui Rákóczi apare doar cu ocazia vânătorii.

Romanul lui Kós Károly, *Neamul Varju* este tipărit în 1925, la patru ani după ce autorul publicase micul roman *Familia Gál*/*A Gálok*. Romanul din 1925 urmăreşte destinul familiei Varju, legată de tradiţiile principelui Bethlen Gábor, aflată în conflict cu familia Rákoczeştilor, în jurul anului 1657. În 1930 apare nuvela antologică *A havas*/*Muntele*, apoi epopeea unui război ţărănesc: *Budai Nagy Antal hisztorjája*/*Istoria lui Budai Nagy Antal* (1932) şi, coborând în legendar şi parabolă, în 1934, cu *Az országépítő*/*Ctitorul ţării* se evocă figura sfântului rege Ştefan. Momentele îşi au corespondenţe în sadoveniana *Fraţii Jderi* (începută în 1932) ori în *Crăişorul* lui Liviu Rebreanu, crede Mircea Zaciu, care consideră că înrudirea de timbru a prozei lui Kós Károly cu viziunea istorică a lui Sadoveanu e izbitoare. Trebuie să precizăm că nu e vorba de un paralelism al narativei, al poveştii, al istoriei narate, cu atât mai puţin al întâmplărilor istorice concrete care au fecundat imaginaţia artistică. E vorba de o înrudire la nivelul motivelor, al felului de abordare a unei teme istorice, o înrudire de stil şi de viziune. Alte elemente care ar putea apropia romanul lui Kós de scrierile lui Sadoveanu sunt arhaizarea, dramatismul, stilul realist-popular, monografia satelor din Apuseni, reprezentarea vieţii familiale, evenimentele-aventură, descrierile de natură, tehnica peisagistică. Constantin Ciopraga (1966:131) identifică zece cuvinte cheie ale narativei sadoveniene, zece termeni caracteristici pentru sensibilitatera autorului: *amintire, taină, vis, lumină, cântec, mâhnire, prietenie, blândeţe, linişte, codru*. Tudor Vianu (1971: 199) vorbeşte în *Arta prozatorilor români* de sentimentul care domină peisajul lui Sadoveanu, şi anume mâhnirea, o tristeţe şi o întristare care însă nu sunt prezente la Kós .

Perspectiva narativă a romanului lui Kós se defineşte prin modul de narare, stilul cronicăresc, tehnica narativă care respectă temporalitatea lineară, cronologică. Acţiunea romanului *Neamul Varju* se desfăşoară în Transilvania secolului al XVII-lea, în zona Călăţele. Trama narativă se concentrează pe lupta dintre familiile Bethlen şi Rákóczi pentru scaunul Ardealului. Kós vrea să opună lupta unei familii pământene (Bethlen) împotriva familiei venetice Rákóczi. Conflictul de ordin istoric evoluează pe fundalul istoriei şi devenirii a trei generaţii din familia de mici nobili Varju, credincioşi Bethlenilor. Neamul Varju, locuind în zona Călăţele, „adună în jurul ei lumea satelor de la poarta Apusenilor, maghiari şi români deopotrivă ... Se ajunge la o adevărată solidaritate între locuitorii plaiurilor transilvane, dincolo de credinţe religioase, limbă şi apartenenţă la un popor sau altul."(Scridon, 1996: 93)

Cei din neamul Varju sunt implicaţi în marile conflicte ale istoriei prin credinţa lor faţă de casa Bethlen şi ura lor pentru familia Rákóczi. Se spune că în casa din vîrf de munte al familiei Varju se află ascunsă comoara domnitorului Bethlen, plecat în bejenie. Rákóczi încearcă să pună mâna pe această comoară dar nu reuşeşte. Prezenţa elementului misterios, al

tainei, reprezentată de cartea care conţine cheia comorii din peştera Tâlharului, carte predată în mare taină din generaţie în generaţie dar niciodată descifrată, adaugă la impresia de timp suspendat, etern. Gáspár - personajul cel mai pregnant conturat al familiei Varju - moare, neamul Varju continuând totuşi, casa din munte dăinuind şi renăscând din cenuşă. „Eminamente *bărbaţi*, cei din neamul Varju pier bărbăteşte. Frumoase chipuri feminine (Mica Anna, Vitéz Ilona) îi înconjoară. De asemenea, siluete de ţărani, de munteni, ciobani români (Onuş din Dongău, Gavrila Ursului, Ilie şi alţii, păcurari, plăieşi) sau maghiari populează romanul. Vlădeasa, Vârful Lupului, Mărişel, Măgura, Ponorul şi alte denumiri româneşti ale locurilor din Munţii Apuseni sînt doar semne ale comunităţii de viaţă dintre românii şi maghiarii acelor locuri. Aceşti oameni ai muntelui participă la viaţa vie a naturii din jurul lor şi, fără să facă istoria, sunt participanţi din umbră ai marilor crize ale ei, ca victime sau agenţi obscuri, asemenea forţelor firii. Cu aceşti oameni se asociază cei din neamul Varju ... erau acolo jumătate din oamenii codrilor: vechii gornici de-ai lui Bethlen, vestiţi vânători, marii puşcaşi şi arcaşi din munţi împreună cu care Varju-eştii umblau din moşi-strămoşi la goană de lup, la ascultat bocănitul cerbilor, la vânătoare de urşi şi de mistreţi ... acest neam Varju e un neam ciudat, care umblă pe cărările cele mai ciudate, cărora le place cu deosebire să desţelenească cărări şi drumuri noi, neumblate. Calea pe care o apucă ei nu e niciodată din cele lesnicioase." (Balotă, 1981: 25)

Un motiv comun care apropie romanul lui Kós de scrierile lui Sadoveanu este *figura omului tare,* al munteanului singuratic, al omului locului - tare precum stânca pe care trăieşte. Iată un pasaj sugestiv pentru portretul omului singuratic şi tare al muntelui, opus ca fire şi ca atitudine omului din vale: „*oamenii munţilor sînt asemeni apelor. Privesc veşnic la vale şi-s frământaţi veşnic de dorul şesului. Părăsesc muntele, pleacă, pleacă mereu, se duc să se aşeze pe ogaşurile apelor, în satele şi oraşele tupilate prin văi.*

Şi ca şi apele, nici unul din ei nu se mai întoarce la munte...

... A fost totuşi odinioară un om ... unul care a plecat din vale, sus, la munte. Dar omul acela de bună seamă a fost nebun. Cel puţin aşa crede lumea. Şi dacă lumea crede aşa. S-ar putea întâmpla ca povestea lui să fie adevărată .. .Dacă cineva face pe dos tot ce fac ceilalţi oameni, este fără îndoială nebun. Auziţi? Să se trudească el ca să-şi dureze acolo sus, pe vârf de munte, o aşezare, când toată lumea râvneşte să coboare la vale, precum fac apele care izvorăsc printre stâncile înalte şi care cată să se rostogolească gonind şi vuind, ca să ajungă cât mai repede la şesurile întinse, calde liniştite. Oamenii fac şi ei la fel. Bineînţeles, oamenii aşezaţi, cu scaun la cap." (Kós , 1971: 25-26)

Muntenii lui Sadoveanu sunt şi ei fiinţe singuratice, ciudate, care preferă izolarea munţilor, traiul în regiuni unde „*se desfăşoară păduri după păduri, şi iarăşi păduri nesfârşite. Acolo-i împărăţia sălbăticiunilor, cât ţin munţii şi sihlele. Într-o parte se sui către Dumnezeu vârful lui Pătru; mi se părea aproape, dar până la el umblă păstorii două zile, şi în râpile lui goale stăruiau încă zăpezile dintr-o iarnă trecută*" (Sadoveanu, 1988b: 240) sau despre care aflăm că „ *e frumoasă căci e lucrarea mânilor lui Dumnezeu ... însă (pe) oameni i-au încercat necontenite valuri de veac ... Se învâlvorau zările de pârjol şi aceşti pământeni nu puteau hălădui decât în codru şi în munte.*" (Sadoveanu, 1988a: 240) Dacă Transilvania evocată de scriitorul maghiar este Transilvania veche, patriarhală, a oamenilor cu un acut simţ al libertăţii interioare, George Călinescu semnalează vocaţia lumii arhaice, gustul lui Sadoveanu pentru o Moldovă nepervertită de civilizaţie, o Moldovă a vârstei de aur. „Literatura lui Sadoveanu e cea mai înaltă expresie a instinctului de sălbăticie." (Călinescu, 1982: 620) Căutarea singurătăţii nu e asceză, ci o rafinare a sufletelor pure, neatinse de efectele civilizaţiei care a condus la dispariţia lumii patriarhale. De altfel Gh. Macarie consideră asociaţia munte/libertate una din constantele tematice ale literaturii române, care poate fi surprinsă de la paşoptişti încoace, prin filiera Eminescu şi până la Sadoveanu (Macarie, 1978: 107).

Există în romanul istoric al lui Kós Károly o *foarte puternică legătură între oameni şi locuri*; acelaşi lucru este cât se poate de evident şi la personajele lui Sadoveanu. „Apropiindu-se de personajele integrate în ritmul cosmic - respectiv de păstorii şi ţăranii *din rasa sa* şi de *autohtonii din veac* - în genere cu o *dragoste care a crescut cu timpul*, Mihail Sadoveanu a ajuns ... la concluzia fermă că între *omul vechi al acestui pământ* şi *mediul cosmic* în care vieţuieşte de milenii, există o *străveche asociaţie*, într-atât de profundă, încât se poate spune că *aceşti oameni vechi* sunt *fiii acestui pământ şi ai stihiilor care le guvernează viaţa*, că ei sunt parte integrantă, *element* component al Marelui Tot; că *fără să-şi dea seama* ei *se confundă* cu *gârlele, dihăniile pământului şi vântul care susură în întinderi.*" (Oprişan, 2004: 146)

Scrierea asumat transilvanistă a autorului maghiar extrage din trecut exemple ale convieţuirii şi toleranţei, prezentând relaţia dintre membrii neamului Varju şi personaje ca Ilie, Gavrilă Ursului, Ioan Ursului, Maftei etc. „Caracterele sunt puternice, bine luminate de autor, plasat în contraste care să le sublinieze trăsăturile definitorii. Personajele principale, membrii familiei Varju (care apără o comoară încredinţată lor de domnitorul Bethlen Gabor, principele Ardealului şi căutată de duşmani, oamenii lui Rákóczi György, nu constituie doar caractere ideale, bărbăteşti în sensul angajării în luptă, ci şi firi elementare, care petrec în chefuri pantagruelice."(Scridon, 1996: 93) Pompiliu Marcea (1976: 428) subliniază o idee similară în *Lumea operei lui Sadoveanu*, atunci când afirmă că „opera lui Sadoveanu vehiculează un mare număr de personaje provenind din rândul naţionalităţilor ... în spiritul unei observaţii psihologice şi sociale realiste emancipată de orice influenţe sau prejudecăţi rasiale. Faptul e vrednic să fie reţinut pentru că Sadoveanu scrie, la început, sub semnul sămănătorismului care adopta, adeseori, o atitudine xenofobă ori îngust naţionalistă."

Familia Varju de Valcău care se află în centrul romanului e un neam de oameni ciudaţi, pătimaşi, fiecare cu o doză bună de *scrânteală*: sunt robii chefurilor interminabile sau ai muncii necontenite. Kós prezintă istoria a trei generaţii din această familie de firi ciudate, cu un accent special pe figura lui Varjú Gáspár. „Procedeul favorit al lui Kós nu este acela al unei analize răbdătoare, ci al luminării parţiale a unei figuri. Clar-obscurul întovărăşeşte reprezentările sale. Câte un gest, o vorbă, o acţiune ni-l luminează subit pe acest Gáspár ... arta lui Kós este aceea a învăluirii existenţelor într-o ceaţă ce nu este doar a timpului trecut, ci ţine de un mod de a *fi*." (Balotă, 1981: 24) Aceeaşi scrânteală, nebunie este perceptibilă şi la eroii lui Sadoveanu, despre care Constantin N. Popa (1987: 32) scrie: „să observăm că drumul cunoaşterii nu are capăt, viaţa însăşi apare ca o continuă iniţiere, deplina maturitate e mereu amânată de o *rămăşiţă de nebunie* care răzbate la suprafaţă în momente şi situaţii neaşteptate, modulându-i impulsurile."

„*N-a fost odraslă de-a neamului Varju care să nu aibă o* scrânteală oarecare" (Kós , 1971:15), cuvintele bătrânului Varju Miklós definesc acest neam ciudat: „*tu ştii cum ni se spune nouă?* Varju-nebunii! *Asta ne-a fost porecla întotdeauna şi poate cu asta vom rămâne până în vecii vecilor ... Bagă-ţi bine în cap: toţi cei ce nu sînt asemenea altora, cei ce-s altfel croiţi, sau cei care nu-şi trăiesc viaţa în acelaşi chip cu semenii lor sânt socotiţi nebuni.*" (Kós, 1971:17) Scrânteala, ciudăţenia firii este prezentă şi la familia Jderilor, „*mai ales la cea căutătură* de om a sălbăticiunii *îmblânzite (de care) se uimise dumneaei*" (Sadoveanu, 1988a:20), dar şi la multe alte personaje precum cel din *Sihăstrii* unde scriitorul evocă figura unui pădurar-fost boier, considerat de ceilalţi cam *vântuit*, un *original cam ţicnit* care rămâne fără nimic la treizeci şi cinci de ani se retrage în pădure: „*am scris într-o scrisoare ... că doresc să fiu îngropat în grădiniţă şi la casă să se puie lacată şi să rămâie aşa cum este cu toate ale mele, până ce-or birui-o puieţii şi rugii pădurii. Cât s-a mai cunoaşte ceva, să se spuie: aici a trăit unul Buzdugan,* carele a găsit calea înţelepciunii." (Sadoveanu, 1988b: 299-300) I. Oprişan (2004:126) remarcă şi el acea originalitate ţicnită a eroilor lui Sadoveanu. „În mod consecvent, eroii sadovenieni au în ei *ceva din sprinteneala şi spaima sălbăticiunilor*

muntelui, se retrag sau vin cu *mişcări de sălbăticiune*, par adevărate întruchipări ale *sfiiciunii*, fug adesea de ceilalţi oameni şi de aglomeraţiile umane, simt *în nări ca sălbăticiunile pădurilor* schimbarea anotimpuriler şi a vremii şi, mai ales, presimt ca vietăţile codrului primejdia." În ambele cazuri, nebunia este o formă disimulată a înţelepciunii.

Punctul în care scriitura lui Sadoveanu şi cea a lui Kós se apropie cel mai mult este adânca întrepătrundere dintre *om şi natură,* dintre istorie şi natură. Muntele şi omul muntelui structurează acest univers ficţional. Ambii scriitori preferă *peisajul montan*, un spaţiu care închide perspectiva dar în acelaşi timp *permite o agitaţie lăuntrică mai puternică*, în timp ce lumea din văi, de la şes pare un *univers în risipire* (Mănucă, 1995: 178). Iată cum spaţiul montan apare în *Fraţii Jderi*: „*Nu este pe lumea asta ţinut mai frumos ... Dealuri cât lumea asta: parcă te sui în cer; şi văi, parc-ar fi să te cobori în iad. Dealuri cu păduri şi văi cu ape line. Pe aşezături potrivite, sate. Pe costişe, ogoare. În şesuri, imaşuri bogate ... nicăieri pe lume nu s-a aflat aşa ceva.*" (Sadoveanu, 1988a: 69) Într-un mod asemănător „s-ar putea spune că întreaga cronică a lui Kós este construită doar de dragul acelui cuib montan, al apologiei muntelui şi al virtuţilor - fidelitate, tenacitate, vitejie calmă - a omului de munte." (Balotă, 1981: 25) Pasaje ca următorul amintesc tainicii munţi şi munteni din textele sadoveniene: „*Oricât s-ar părea lucru de mirare, dar e totuşi adevărat că oamenii iubesc mai mult văile decât munţii.*

... Poate fiindcă de munţi le este frică. Da, s-ar putea ... poate fiindcă aici, sus la munte, văd păduri şi stânci, văd nori care învăluie piscurile sau poate fiindcă la înălţimi mari viforul este mai năpraznic ... Soarele răsare aici mai devreme şi apune mai târziu, iar omul se află mai aproape de Dumnezeu *... Sau, poate, unii oameni tocmai de asta n-or fi iubind munţii.*

Acolo sus casele sunt răsfirate, ogrăzile departe una de alta şi singurătatea atotstăpânitoare*. Cei ce trăim la munte numai rareori avem prilejul să stăm de vorbă cu oamenii. Dar, în schimb,* vedem multe şi felurite lucruri, *care omului din vale nu-i sînt date să le vadă niciodată. Omul piscurilor vede până-n sat, se uită în curţile oamenilor, vede ce se petrece pe pământurile şi în ogrăzile lor, ochiul lui pătrunde în viaţa tuturor. Noi, oamenii de la munte*, vedem totul şi cunoaştem totul. *Cei din vale nu ne pot vedea.*

Ei nu văd decât munţii înalţi, piscurile, ceaţa şi norii care ne învăluie, nu aud decât şuieratul vântului. Pe noi, oamenii, nu ne văd. Ei nu pot şti ce se petrece cu noi; viaţa noastră le rămâne taină veşnică.

Poate asta-i pricina că oamenii văilor nu ne iubesc. Aşa-i zămislit omul, nu-i place să aibă deasupra capului necunoscutul." (Kós , 1971: 24)

În lumea muntelui mişcările par mai încete, pasiunile sunt mai puternice. Muntele şi pădurile sunt un element de continuitate cu trecutul, sunt un pod peste vremuri. „În codrii de la Carpaţi sântem în cea mai caracteristică ambianţă sadoveniană, dialogul cu munţii deschizând drum către puritătile aeriene ale ţării de dincolo de negură. E natura care a participat la închegarea unui popor, dând istoriei oameni tari." (Ciopraga, 1966: 117) Oamenii care trăiesc acolo sunt asemeni munţilor: tari, singuratici şi muncitori. Definiţia omului pietrei este asemănătoare la Kós: „*Oamenii aceştia nu ştiu ce-i frica:* viaţa omului de la munte este o luptă nesfârşită, o războire neîncetată pentru pâinea cea de toate zilele. *Omul piscurilor ştie în fiecare clipă, ziua şi noaptea, că în tot ce făptuieşte, în fiecare mişcare pe care o face îl însoţeşte şi îl păndeşte moartea.* Oamenii munţilor sânt aspri *şi-s stăpâniţi de astfel de simţiri tocmai în clipele când îşi dau seama că s-au rătăcit pe neaşteptate, se pomenesc în locuri străine, neumblate, întunecate. Fără de soare şi fără de stele, unde curajul nu te mai ajută la nimic*" (Kós , 1971: 158) şi la Mihail Sadoveanu în *Baltagul*: „*Munteanului* i-i dat să-şi câştige pânea cea de toate zilele cu toporul ori cu caţa. *Cei cu toporul dau jos brazii din pădure şi-i duc la pa Bistriţei ... Cei mai vrednici întemeiază stâni în munte.* Acolo stau cu

Dumnezeu şi cu singurătile ... *Asupra iernii coboară la locuri largi şi-şi pun turmele la iernat în bălţi. Acolo-i mai uşoară viaţa, ş-acolo ar fi dorit ea să trăiască...*" (Sadoveanu, 1987: 41)

Oamenii tari apar, ca personaje, şi în *Fraţii Jderi*: „*Simion Jder urmă a-şi da samă către comis de toată buna rânduială a hergheliei. Paza mai cu samă era dintre cele mai tari. Străjerii erau ca nişte oşteni, ştiau să audă şi să vadă, însă uitaseră întrucâtva să vorbească ... Felul vieţii şi purtării lor era ca cel al ciobanilor din munte.*" (Sadoveanu, 1988a: 60)

Nicodim „*nu poate trăi altfel decât în acea singurătate a singurătăţilor ... Dar domnul Dumnezeu a binevoit a pune în făptura părintelui Nicodim ... o tărie ca a munţilor noştri.*" (Sadoveanu, 1988a: 127)

Muntele, miraculos spaţiu existenţial pentru excepţionale personaje ale retragerii în sine devine el însuşi personaj şi în *Vânt dinspre Căliman*: „*se văd munţi mari, unde stau ciobanii cu capu-n pâclă şi cântă din fluier ... Şi mai mare peste toate-i tata munţilor, Călimanu - care se suie până la nouri. Vieţuieşte acolo, într-o poiană ascunsă, un huţan, un fel de om sălbatic cu nevasta, fetele şi feciorii ... retras către locuri singuratice şi slobode. Aşa eu, văzând că pier şi mă-năbuş, m-am suit pe Căliman, mai aproape de Dumnezeu ... într-o* regiune unde mai sunt posibile minunile." (Sadoveanu, 1983: 207-209)

Sau, în alt loc: „*După ce trece prin chei sălbatice, cu tunet şi zbucium de talazuri, după ce grămădeşte rânduri după rânduri de buşteni în etaje încâlcite în stâncării la marginea şoselei înguste, Frumoasa se domoleşte întrucâtva la locul ce se chiamă Tău. Acolo ... în lărgimea văii ... se găsesc aşezate câteva case şi un joagăr. Deasupra, în stânga, cum intră la Tău Sebeşul, se înalţă muntele Gotu. Şi sus acolo, într-o poiană, în sihăstrie se ducea badea Toma ca să privegheze locurile ...e un om cu înfăţişare liniştită şi mai mult tristă ...* În făptura lui măruntă, nervoasă şi atentă este ceva din sălbăticiunea din pădure ... *Umblă cu luare-aminte; răspunde domol.*" (Sadoveanu, 1983: 21)

Muntele e un spaţiu al sacralităţii, iar pustnicul din *Fraţii Jderi* se retrăsese şi el în munţi, unde „*erau acolo nişte singurătăţi pe care, dintru începutul zidirii, oamenii nu le călcaseră. Muntele îşi risipea necontenit râpile şi costişele erau cu totul lipsite de păşune. Înspre Izvorul Alb locul era aşa de prăpăstios, încât numai o sălbăticiune ar fi putut avea acolo hăţaş cotit de intrare. Dinspre schit locul iarăşi era tare: duruitoarea curgea pe stânci oable. Prin fundul pustietăţii cărarea arăta că o fiinţă bătucise loc de umblet.*" (Sadoveanu, 1988a: 115) Ideea sacralităţii acestui spaţiu răzbate şi în fragmentul următor: „*Asupra văii în care-i aşezată mînăstirea, curge ca un râu nevăzut o adiere lină şi zăduful zilei de august scade. Cântă în otava de pe costişe prepeliţi şi cârâţie cristei. Aceiaşi vulturi, care au stăpânire asupra văzduhului, de aici, se rotesc sub cerul curat, la mare înălţime. S-aude într-un răstimp un clopot în turnul cetăţii care împresură biserica Înălţării. Pe urmă clopotul tace şi rămâne asupra sfintei aşezări o pace care pare mai tihnită şi mai veche, căci e aşezată pe vieţi trecătoare şi pe rânduri de morminte.*" (Sadoveanu, 1988a: 124)

Muntele e un spaţiu închis, protector, refugiu pentru spiritele care au o accepţiune proprie a ceea ce înseamnă valorile umane ale libertăţii. „În *Oamenii măriei sale*, valoarea iniţiatică a spaţiului codrean este împinsă până la hotarul posibilei lui interpretări ca spaţiu magic - *aceşti oameni nu sânt departe de noi, dar stau foarte departe de duşmani, căci drumurile cotite şi tainiţele codrilor numai lor şi nouă ne sânt cunoscute* sau chiar ca spaţiu mitic, în care bântuie umbrele celor dispăruţi, venite să dea ajutor celor vii: *fără îndoială ... că aceşti răzăşi sânt dintr-o rasă anumită de oameni, ori s-au deprins din pruncie a umbla noaptea fără făclii şi fânare; căci se mişcă fără greş prin locuri grele ... urcă în colnice şi coboară în văi fără a se îmbulzi şi fără a vorbi ...* conchizând, se poate spune că mai mult decât orice alt spaţiu, teritoriul păduros sau mai mult cel montan-păduros, are în operele sadoveniene de maturitate, întotdeauna, o valoare emblematică ... se profilează, credem, concluzia că muntele, codrul şi delta capătă în opera lui Sadoveanu, pe lângă alte semnificaţii ... şi pe aceea de liman al libertăţii individuale în ev modern ... ocrotitoare a volniciei şi

purităţii omeneşti, natura capătă, implicit, la Sadoveanu, accepţiunea de pavăză a umanismului şi a formelor arhaice de civilizaţie în epoca de expansiune a maşinismului." (Oprişan, 2004: 156-158)

Misteriosul, tainicul fac parte din ingredientele traiului şi destinului familiei Varju şi a celor din jurul lor, oameni care aleg şi umblă drumurile mai grele. Ei refac drumurile invers, preferând muntele şi traiul greu, în izolare, şi nu tihna. Şi la Sadoveanu, în *Creanga de aur*, spre exemplu „muntele magului e o lume în care oameni, animale şi plante trăiesc într-o unitate sacră de început de fire. Lipsa de sfială a făpturilor domnului şi frumuseţea calmă a peisajului formează atributele unui suav paradis natural." (Manolescu, 2008: 592) În povestirea *Raiul* „*în munte, la altitudinea aceea .... sub brazi erau încă pete de omăt şi, sub bălţile mlaştinilor, gheţari. Tufărişurile arbuştilor păreau moarte în umbra cetinilor, soarele nou încă nu le făcuse să scoată ace de muguri ... adâncurile muntelui tăceau. Nu adia boare de vânt. Printre spicele brădetului neclintit, în văzduhul înalt, clipea argintul viu al câtorva stele.*" (Sadoveanu, 1988b: 279)

Multitudinea pasajelor prin care Kós subliniază singularitatea firii oamenilor de pe munte şi unicitatea frumuseţii peisajului montan trădează o adevărată obsesie a muntelui ca loc aflat mai aproape de Dumnezeu, un spaţiu sacru deci: „*parcă niciodată n-ar fi fost pe* pământ munţi bătrâni şi gravi, majestuoşi, încremeniţi în neclintită taină. *Parcă niciodată n-ar fi trăit între aceşti munţi oameni scumpi la vorbă, veşnic îngânduraţi, care* să se războiască neostoit cu pădurea, cu munţii şi cu viaţa cea plină şi grea*; oameni din aceia care rareori se încumetă să rostească nimicuri vesele şi care nu ştiu să povestească nici întâmplări minunate, nici snoave ciudate care fac să se îmbujoreze obrajii fecioarelor. Parcă niciodată n-ar fi fost pe lumea aceasta munţi mari şi bătrâni, acoperiţi de zăpadă...*

Dar eu ştiu că sânt asemenea munţi!

Şi ştiu că munţii cei bătrâni trăiesc viaţă vie." (Kós , 1971: 133-134) În acelaşi mod, muntele e un spaţiu al sacralităţii în Fraţii Jderi: „*satul vânătorilor domneşti rămase în urma lui Jder; apele Ozanei sclipiră sub Cetate. Întâlnindu-şi ochii cu oarecare sfială Ionuţ privi pieziş zidăriile de deasupra râpii ş-un turn din laturea dinspre Târg, pe care stătea un străjer neclintit.*

În trecătoarea aceea printre ape şi prin lunca nestatornică a râului, era partea cea mai primejdioasă a drumului său, căci în temeliile acelei vechi cetăţi sălăşluiau duhuri. Mulţi le-au auzit chemând şi gemând. În turnul fără de străjer cade , uneori, la furtuni de vară, trăsnetul." (Sadoveanu, 1988a: 46)

Dragostea pentru natură este prezentă în aproape fiecare pagină a lui Kós Károly. Natura „este mai mult decât un mediu, devine uneori, ca în balade, personaj, ca în *A havas* (*Muntele*), povestire tipic sadoveniană, în care, în faţa unor nedreptăţi evidente, un grup de moţi reacţionează exploziv ... Povestirea debutează cu o descriere a Munţilor Apuseni, plină de pitoresc, farmec şi culoare. ... rostul lui literar, dincolo de frumuseţe este să transforme natura în personaj, astfel ca relaţile şi reacţiile oamenilor să poată fi explicate prin specificitatea locului. Pământurile aspre ale Apusenilor par să-l fi interesat în mod deosebit pe Kós Károly. Ele sunt cele care adăpostesc, chinuie şi răsplătesc munca pălmaşilor, a iobagilor sau a nobililor de ţară." (Kós , 1971: 9) La Sadoveanu, ca şi la Kós, Omul se găseşte într-un halo de legendă, tânjind spre singurătatea primordială. Putem astfel vorbi de o veritabilă *terapie* a naturii.

Pasajul următor este reprezentativ pentru tehnica cinematografică a autorului ardelean, imaginile sunt surprinse şi descrise ca şi cum o cameră de filmat ar pătrunde, treptat, în fiecare colţ al peisajului: „*La poalele munţilor înalţi, unde mestecănişul cu scoarţă albă se amestecă cu brădetul negru şi unde graiul unguresc se aude din ce în ce mai rar, printre stâncile sălbatice şi văile jilave se iveşte din când în când un luminiş însorit, acoperit de iarbă moale şi de flori. De obicei, luminişurile astea le descoperi pe câte o coaste de deal mai*

blândă, la loc deschis şi sânt înseninate de lumina soarelui, precum surâsul înseninează casa omului. În locurile acestea, soarele răsare mai devreme şi apune mai târziu decât în văile adânci. Iar vântul care bate într-una dinspre Vlădeasa, când trece pe aici, nu se tânguieşte nici el cu acelaşi glas ca în alte părţi ... Muntele pe care-l stăpânea neamul Varju se numea Poiana Tâlharului şi era toată vara acoperit de flori, ca o grădină. În spatele lui se ridica o coastă piezişă, acoperită de brădet falnic. Deasupra brădetului se văd nişte stânci pleşuve: piscul Tâlharului. La poalele poienei o vâlcea, dincolo de ea creşte din pământ un alt munte mătăhălos şi întunecat, acoperit cu pădure deasă şi jilavă de fag, la poale, iar apoi, până-n creastă, ba poate şi dincolo de ea - cine ştie până unde - de brădet; acesta era Dealul Calului." (Kós , 1971: 37)

Aceeaşi privire, care cuprinde treptat peisajul, descoperind, rând pe rând, fiecare detaliu al lui, o regăsim în textul lui Sadoveanu (1988a: 78-79): „*aşezările de la Timiş rămaseră ca-ntr-o destindere leneşă sub puhoiul de soare al primăverii. Era într-acel colţ de lume aşa cumpănă a văzduhului, încât toate păreau mai pline de farmec decât aiurea. Peste apa ca de ghiaţă în mişcare a Moldovei, plutea o limpezime tot aşa de curată în care ciocârliile dădeau slavă Domnului Dumnezeu suind şi coborând pe trepte de cântec. Spre răsărit, către valea Siretului, zarea avea ceva trandafiriu. Înspre apus, către munţii cei mari, dincolo de păduri de fag şi brad, înălbăsteau pâcle. De undeva, din pădure, din Piatra Corbului, se vedea în Pătru-Vodă şi Ceahlău ... de la pajiştile cu râsuri în mii de feţe ale florilor, şi de la streaşina pădurii de unde s-aude picurând tălăncile în poieni depărtate, de la dumbrava şi gârlele Moldovei ... trebuia Jderul cel mititel să-şi ia rămas bun.*"

Subiectul romanului lui Sadoveanu este dragostea tinerească, dragostea adultă şi dragostea de ţară. „În viziunea lui Sadoveanu, în care ţara e o mare familie, aceste trei sentimente nu se exclud, fiind din aceeaşi speţă. Fiii îşi părăsesc familia cea mică pentru a o sluji pe cea mare." (Manolescu, 2008: 591) „S-ar putea conchide că dorul de codru, de munte, de peisajul natal arhetipal în genere se amestecă la personajele sadoveniene şi se confundă cu sentimentul matern sau fratern, cu dragostea faţă de părinţi şi de familie, modelându-se, în ultimă instanţă, după tiparele ei; aşadar, că sentimentul faţă de natură e asimilat sentimentelor de profundă afecţiune faţă de fiinţele consângene." (Oprişan, 2004: 121)Nu altfel se întâmplă în lumea ficţională din *Neamul Varju*. Există, atât în *Fraţii Jderi*, cât şi în *Neamul Varju* o puternică reprezentare a motivului iniţierii, a probelor, în special *proba iubirii frustrate* (Borbély, 1995:45) Ionuţ este silit să renunţe la iubirea pentru Nasta, prietenul său, fiul domnitorului Alexandru fiind atras de aceeaşi fată. Varju Gáspár renunţă la iubirea pentru Mica Anna şi se căsătoreşte cu Vitéz Ilona.

Motivul *timpului* revine la Kós frecvent, asemeni motivului *muntelui*: „*Iar vremea trecea, trecea mereu. Un an se ducea după altul şi încet-încet oamenii uitară multe cele. Poiana devenise aproape pustie, întocmai ca odinioară, înainte ca Varju János să-şi fi clădit acolo casă. Doar bordeiul lui Ilie mai stăruia pe sub Tâlharul, chiar în capătul grădinii şi sub bradul cel mare se iţea o cruce. Curtea fusese năpădită de urzici, de muşchi, de bălării. Aici, sus, pe munte, se strică şi putrezesc toate mult mai degrabă, căci văzduhul e mai umed, dar apoi,* deasupra celor trecute în moarte, viaţa nouă creşte mai repede şi mai puternic." (Kós , 1971:186) Puţin mai încolo Kós scrie : „Roata vremii se-nvârteşte. Mor oameni şi se nasc oameni noi, *în ţintirime putrezesc vechile cruci şi se îmburdă, dar în locul lor se sădesc altele în pământ şi cât cruci noi ciopleşte lemnarul tot atâtea leagăne micuţe împodobeşte cu lalele roşii şi bujori ... Iar copiii cresc şi mâna veşnic dătătoare de viaţă a Domnului le pune pe feţe şi le pune în inimi chipurile primenite ale părinţilor şi căldura sângelui lor.*" (Kós, 1971:189)

Perenitatea lumii e un topos important şi la Sadoveanu, în *Vechime* spre exemplu: „*pădurile, munţii, văzduhul şi toate ale lumii şi vieţii se schimbă şi ele fără a-şi preface temeiul lor cel adevărat;* deasemeni omul pământului rămâne la ale sale, cu puţine schimbări"

(Sadoveanu, 1983: 440) Tainica orânduire a vieţii face ca lucrurile să se desfăşoare după legi de nepătruns: „*sânt în viaţa asta întâmplări cu totul neobişnuite, care se înşiră unele după altele ca metaniile; par fără noimă şi totuşi au o orânduire ascunsă*" (Sadoveanu, 1988a: 214) În universul ficţional creionat de Sadoveanu „*aşa umblă treburile în astă-lume degrab-trecătoare. Dragostea nu îmbătrâneşte; numai oamenii se ofilesc şi trec.*" (Sadoveanu, 1988a: 58)

În prefaţa la traducerea din 1971 a romanului lui Kós, N. Crişan observă: „ca o temă generală a acestei zone vaste, Kós Károly se ocupă de tratarea moştenirii istorice ardeleneşti (în general maghiară), a luptei duse de mase împotriva asupririi. Acest lucru îl realizează fie într-o concepţie tradiţionalist-romantică ... fie ... prin procedee de reconstituire realistă, modernă a istoriei." (Kós, 1971:7) Gavril Scridon e de părere că autorul investeşte simboluri populare cu valori şi coloratură avangardistă. Numele familiei este simbolic, Varju/Cioară: pasărea se transformă în fiinţă protectoare, simbolul mitic-ţărănesc devenind astfel, un simbol al imaginarului ficţional. „Romanul Neamul Varju este scris cu o mare economie lingvistică, lexicul este aspru, ca şi eroii cărţii, ritmul desfăşurării acţiunii bolovănos, fără înfrumuseţări, redus la comunicarea esenţelor." (Scridon, 1996:94)

Kós este, în opinia lui Mircea Zaciu, un artist renascentist care a creat un stil. „Romantismul ce respiră din proza lui prin excelenţă evocatoare - cu mari peisaje abrupte, ca-n Altdorfer, cu răzmeriţe, bătălii şi cavalcade nocturne sau iubiri furtunatece - e în fibra intimă a acestui creator înzestrat cu o sadoveniană patimă a naturii şi istoriei." (Zaciu, 1996: 263) Ion Chinezu scrie în *Istoria*... din 1930 că „nici unul dintre scriitorii unguri ardeleni n-a reuşit să redea în măsura lui Kós acel sens de eroică dârzenie a peisajului de munte, acea alternanţă de umbre grele şi lumini tremurătoare, pe care autorul acestui roman ştie să le sugereze prin stilul nervos, eliptic, prin întorsătura arhaică a frazei." (Chinezu, 1930: 64-65)

Mircea Zaciu dezvoltă ideea înrudirii stilistice a scrisului lui Kós cu acela al lui Sadoveanu, scriind că „dincolo de nervul mai precipitat al frazării, cu un desen mai zgrunţuros şi mai concentrat (acolo unde Sadoveanu se pierde în voluptatea povestirii), cu o ştiinţă modernă a racursiului, există la Kós Károly aceeaşi pasionantă melodie a unei naturi grandioase, peste care se prăvălesc ninsorile şi apele dezgheţului, o voce a confesiunii şi simplităţii, descoperind un suflet (cel popular) şi un duh al trecutului ce refuză să moară. Dar mai există în proza lui, în admirabilele portrete de ţărani români - gornici, păcurari, plăieşi, solomonari - şi în dezvăluirea conflictelor şi patimilor ascunse, mocnind sub tăcerea pădurilor şi a munţilor, o intimă înrudire cu Slavici." (Zaciu, 1996: 266) Apropierea de Slavici se verifică, dar e vorba de Slavici din *Pădureanca*, scriitorul ursitei şi nevolniciei, al elementelor baladeşti. Nicolae Balotă îl percepe pe Kós ca pe un adevărat om al Renaşterii, un spirit polivalent cu o adâncă înrădăcinare în solul originar transilvan, „acel *spirit loci* care, legând firea şi facerea, natura şi cultura umană, (care) domină realizările spiritului artistic în cazul lui Kós." (Balotă, 1981:15)

Aşa cum Kós Károly declară într-una din discuţiile cu Benkő Samu „omul are o unică şi unitară conştiinţă istorică şi aceasta se manifestă în toate activităţile spirituale: în scris, în imagini, în construcţii, după specialitatea fiecăruia." (Benkő, 1978: 94) Scriitorul gândeşte în imagini, după cum el însuşi formulează (Benkő, 1978:94), iar tehnica sa narativă este o înlănţuire, o înşiruire de imagini, ca într-un spectacol cinematic. Structura narativă din epica sa se vrea şi este echivalentul modern al vechilor cronici. „Textele amintesc sistemul cronicăresc nu numai prin simplul fapt al *povestirii* evenimentelor istorice, ci şi – întrucâtva - prin modalitatea dispoziţiei în fluxul narativ al acestora. Am văzut că artistul este şi se recunoaşte un vizual, că desenul pentru el acompania întotdeauna scrisul. Această nevoie de plasticitate a povestirii se rezolvă printr-o succesiune de tablouri." (Balotă, 1981:23) În ficţiunile istorice ale lui Kós Károly (*Neamul Varju, Ziditorul de ţară, Budai Nagy Antal*) accentul nu cade pe desfăşurarea marii politici. Naratorul are o preferinţă asumată pentru

conflictele, pasiunile şi dramele mai profunde, mai ascunse. Tipul de erou preferat este omul pietrei, omul muntelui, omul rezistenţei încrâncenate sau al revoltei mute (Balotă, 1981:23) Aceşti oameni ai locului populează şi romanele lui Sadoveanu. „Cei care sunt oamenii acestui loc, care trăiesc din timpuri imemoriale pe acest pământ, cum se explică specificul lor, cum au ajuns ei la această viziune a lor şi cum s-au pătruns de ea? De fapt, ei au descoperit o relaţie intimă, privilegiată cu acest pământ pe care îl vedeau un ocrotitor al lor; de aceea, de asemenea, pentru ei, pădurea era expresia vie a acestei viziuni despre un loc unic al lumii, ca expresie a lumii." (Căpuşan, 2007:44)

O concluzie firească ar putea fi că atât Sadoveanu, cât şi Kós încearcă o recuperare a sensului moral al unei lumi dispărute, prin căutarea fiinţei arhetipale a omului legat de pământ. „Elementele durabile ale firii, elemente grele participă oarecum, ca un fundal necontenit prezent, la încleştarea patimilor. În istoria care se precipită, trecerea mai lentă, aproape imperceptibilă a timpului este o garanţie a solidităţii firii perdurabile." (Balotă, 1981:23) Iată un pasaj din *Neamul Varju* care susţine teza temporalităţii lovite de inerţie, a duratei încetinite: „*în casa veche parcă încep să se depene cei şaisprezece ani trecuţi şi deodată cu ei reînvie şi întruchipările şi viaţa lor care s-a scurs de atunci încoace*. Reînvie oamenii care au fost, povestirile care s-au desprins din caierul vremii, *munca şi veselia, lacrimile vărsate, amărăciunile înăbuşite în piepturi, bucuriile clocotitoare, zbaterile chinuite, sângerările şi aleanurile. Întâmplările mărunte şi neînsemnate prind din nou viaţă, şi deodată cu ele reînvie şi întâmplările mari, cutremurătoare, se amestecă unele cu altele, grăiesc, râd şi plâng în faţa ochilor înceţoşaţi ai celor doi bărbaţi, care se privesc unul pe altul, în tinp ce stau de vorbă în odaia mare, peste care se aştern tot mai dese şi tot mai întunecase umbrele înserării*.

În liniştea adâncă nu se mai aude decât glasul vremii veşnice, care curge necontenit; *cariul macină cu scârţâit uscat grinzile negre de stejar, uneori se întrerupe, dar apoi iarăşi şi iarăşi reia măcinişul, ronţăie, sapă neodihnit miezul lemnului. Pe masă curge colb alb şi mărunt...*" (Kós , 1971:15)

Romanul lui Kós Károly, ca şi *Fraţii Jderi* dar şi alte scrieri ale lui Sadoveanu, proiectează destine individuale tragice, soarta unor eroi precum cei din familia Varju sau Jder pe fundalul nebulos, grav şi adeseori efemer al istoriei dar şi pe al legăturii eterne a omului cu elementele: pe fundalul legăturii omului cu plaiul şi cu oamenii care *cresc* din acest plai. Imaginea şi simbolul muntelui domină romanul lui Kós, microtemele fundamentale fiind puterea solului, a pietrei şi a oamenilor care trăiesc acolo. „Tablourile istorice ale lui Kós sînt pline de simboluri grăitoare pentru o interpretare actualizatoare a devenirii istorice. Destinele poporului sânt tâlcuite din măruntaiele istoriei. Scriitorul nu este nicidecum un paseist, un contemplator al timpului prezent. Dimpotrivă, profund angajat în vâltoarea istoriei vremii sale, el raportează adeseori la aceasta evenimentele, figurile trecutului." (Balotă, 1981:26) În încheiere, citǎm o informaţie ce ţine de domeniul detaliului biografic interesant: dacă la moartea lui Sadoveanu se spunea că a murit Ştefan cel Mare al literaturii române, la înmormântarea lui Kós Károly criticul maghiar Czine Mihály spunea că asistă la „înmormântarea ultimului principe al Ardealului." (Nagy, 2004: 174) Atât fraţii Jderi, cât şi fraţii Varjú aleg întotdeauna drumurile grele, neumblate. Motivele principale care susţin înrudirea celor două scrieri sunt: obsesia muntelui, asocierea muntelui ca spaţiu al sacralităţii cu ideea de libertate, elogiul omului de munte, care alege întotdeauna drumurile mai grele, galeria de bărbaţi ciudaţi, *scrântiţi*, preferinţa pentru taină, misterios, tematica istorică, prezenţa naturii în desfăşurarea destinelor umane şi în desfăşurarea istoriei, viziunea plastică, tehnica picturală de a reda omul şi natura în tablouri memorabile, preferinţa pentru limbajul popular, frust, colorat, stilul arhaic, amintind de stilul cronicăresc.

Bibliografie

Balotă, Nicolae, *Scriitori maghiari din România. 1920-1980*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1981.

Benkő Samu, *A legszebb élet, amit magamnak el tudtam képzelni*. *Benkő Samu beszélgetései Kós Károllyal*, Editura Kriterion, Bucureşti, 1978.

Borbély, Ştefan, *Grădina magistrului Thomas*. Eseuri. Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed a II-a, revăzută şi adăugită, ed. şi prefaţa de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Căpuşan, Cornel *Sadoveanu sau fascinaţia lumii*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj, 2007.

Chinezu, Ion, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*. Editura Revistei Societatea de mâine, Cluj,1930.

Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu. Fascinaţia tiparelor originare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Ciopraga, Constantin, *Mihail Sadoveanu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1966.

Kós Károly, *Neamul Varju*, în româneşte de Aurel Buteanu, prefaţă de N. Crişan, Editura Kriterion, Bucureşti, 1971.

Macarie, Gheorghe, *Sentimentul naturii în proza românească a secolului XIX*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Mănucă, Dan, *Analogii. Constante ale istoriei literare româneşti*, Editura Junimea, Iaşi, 1995.

Marcea, Pompiliu *Lumea operei lui Sadoveanu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Nagy Pál, *Forgatagos időkben*, Editura Mentor, Târgu-Mureş, 2004.

Oprişan, I. *Opera lui Mihail Sadoveanu. Natură-om-civilizaţie în opera lui M. Sadoveanu*. Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2004.

Popa, Constantin M., *Clasici şi contemporani*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1987.

Sadoveanu, Mihail, *Valea Frumoasei. Ţara de dincolo de negură, Împărăţia apelor, Vechime*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Sadoveanu, Mihail, *Fraţii Jderi*, I-III, Editura Militară, Bucureşti, 1988. a

Sadoveanu, Mihail, *Povestiri şi nuvele*, Editura Albatros, Bucureşti, 1988.b

Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1987.

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România. 1918-1989*, Editura Promedia Plus, Cluj, 1996.

Vianu, Tudor, *Scriitori români,* III, ediţie îngrijită de Cornelia Botez. Antologie de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Zaciu, Mircea, *Ca o imensă scenă. Transilvania*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996.

MIRUNA MĂDĂLINA TRANDAFIR
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

THE PUBLIC IMAGE OF THE ROMANIAN-SOVIET LEGAL FRAMEWORK OR ABOUT „THE TREATY OF COLLABORATION, GOOD NEIGHBORHOOD AND FRIENDSHIP ODYSSEY"

Abstract: Aligned to the axiomatic premise that the juridical framework of the Romanian-Soviet bilateral register has always represented the most significant element afferent to the bilateral dimension, in this present research attempt we have undertaken the bold engagement to examine the odyssey of the Treaty of collaboration, good neighborhood and friedship from the great public's grid of perception. In other words, the paper aims within an interdisciplinary research attempt, subsumed to an approach from the perspective of the historic semantics and hermeneutics, to highlight the public image of the Romanian-Soviet legal framework. Thus, in order to reveal the nodal vein of the paper, the present research attempt has a methodology configuration based on an interpretive and comparative technique. Integrally, the research paper aims to reveal the manner in which the Treaty of collaboration, good neighbordhood and friendship, namely the manner in which the juridical framework of the bilateral dimension has been perceived at the level of the entire Romanian society.

Keywords: public image, Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, Romanian-Soviet bilateral relations, juridical framework, Romanian society.

Undoubtedly and undeniably, for the Romanian-Soviet immediate universe the need to materialize the most representative diplomatic piece related to the bilateral register, respectevely the necessity to materialize the bilateral treaty, has represented an immutable reality as well as a permanence of the bilateral interference framework. Basically, since the early '90s, it has been agreed at the level of both sides involved in the bilateral process, that from the equation of resseting the bilateral relations as well as from the logic of activating the bilateral dialogue, could not miss, the legal instrument that represented, unquestionably, the basis foundation of the relations. Therefore, it appeared as natural as possible that once with the epilogue of the Romanian communism, the Romanian-Soviet bilateral relations would suffer, considerable changes at the level of their juridical substratum. In other words, at that moment, was imperative that the legal relations between the two states involved within the bilateral process, would comport a democratic and innovative portrait, a portrait attesting to the truthfulness that at the level of bilateral relations would crystallize a framework for good neighborhood, collaboration and amity. This was in fact the central objective on behalf of whom the new political elite has initiated hard steps towards the elaboration af a new bilateral agreement.

What made however the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship not to exercise its legal effects and no longer to achieve its desired objectives? Despite the salutary objectives which it has proposed, the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship has lost its meaning and essence of the message that it intended to convey, when it have been detected two ambiguous clauses that contradicted directly with the national interest of the Romanian state. The presence of a provision which deliberately paralyzed Romania's external action on the international arena and which restored Romania's status of vassalage in

relation with Moscow, as well as the existence of a clause which legitimated the effects of the Ribbentrop-Molotov agreement, did nothing else but to discredit the image of a bilateral agreement which intended, at least at a declarative level, to reset the Romanian-Soviet relations on the foundation of a set of principles, among which, undoubtedly, the principle of respecting the national interest, prevailed. Simultaneously, the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship lost its meaning also when it has been remarked that the new bilateral agreement was symmetrical in content with the treaties already existing at the level of both states. Thus, although well intended through the central essence of its message, the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, has lost its fundamental argumentation precisely because it has revealed the absence of a coherent approach regarding the pressing issues which colored the bilateral register but also because it has revealed a lack of clear vision related to the nature and the type of relations that profiled at that moment between Romania and the Soviet Union. In fact, the reality related to the existence of a situation that did not change anything in terms of bilateral relations but also the incapacity and inability to enter in the substance of the elements which still were in suspension at the level of the bilateral register, have significantly diminished the effects of a juridical initiative considered unprecedented.

Therefore and in such conditions, if it is true that the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship failed to reestablish a bilateral relation which would respond first of all to the interests of the Romanian state, it is also true that the bilateral treaty has been perceived in a distinct manner both at the level of the Romanian political elite as well as at the level of the Romanian civil society. Thus, for the main Romanian decision makers, the initiative of the bilateral treaty as well as its authentic implications, determined an acute polarization, the Romanian political scene thus transforming in the shortest possible time, in a theater of differences and major disagreements regarding the controversial treaty. As a matter of course but also as it has been predicted, for the artisans of the treaty as well as for the apologists of the new international document, the perception related to the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, remained until the end, a total positive one, most of the politicians of the FSN group thus expressing their conviction that the treaty recently signed had been elaborated at the European and democratic standards, reflecting the essence of truthful friendship and cordial relations, relations which were evolving primarily on the basis of mutual respect, fairness and respect for the national interest of both states. Concomitantly, for a considerable part of the politicians who were leading the political destiny of the country at that time, the treaty continued to be perceived, despite the two inaccurate and bizarre clauses which have been detected, ,,extremely welcomed, the more so as the treaty represented a significant step towards normalizing the relations between the two neighboring countries, a step which would be preceded by other steps such as the Ribbentrop-Molotov treaty revision and the problem of the Romanian Treasure"[1].

Naturally and predictably, among the most ardent defenders of the treaty was also Ion Iliescu, the former president of the Romanian state representing the key character who has been directly involved in the process of elaborating the Treaty the collaboration, good neighborhood and friendship but also the person who did not denie from his convictions regarding the treaty, considering the bilateral agreement, until the end, a success in the bilateral dimension, with extremely favorable effects for the evolution of the Romanian-

[1] The opinions and convictions belong to the FSN deputy and vice-president of the Chamber of Deputies, Ionel Roman, the person who was among the political figures who pleaded systematically for the necessity to materialize the treaty with the Soviet Union, but also the politician who worked hard to rehabilitate the importance of the international document especially when the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship has been highly criticized. For more information regarding this issue, see,, *Jurnal Internațional*", 18 mai 1991.

Soviet relations and beyond. Besides, according to the personal testimony provided by Ion Iliescu on the basis of an interview, it has been revealed concrete the fact that ,,the treaty did not have how to obstruct Romania's accession to the Euro-Atlantic structures since the new bilateral agreement expressed the essence of friendly and natural relations at the level of both states and did not pose the problem of adversity between Romania and the Soviet Union"[2].

Moreover, among the coryphaeus and the partisans of the treaty with the Soviet Union, was Adrian Năstase, respectively the artisan of the treaty and the political personage who during his mandate of foreign minister has concentrated its efforts in order to reorganize and reshape the legal format of the Romanian-Soviet relations but also around the necessity ,,to realize a treaty which would respond to the common concerns, respectively, around the need to elaborate a treaty which would have a general European character and even a universal one, and would not contain military clauses"[3]. Besides, Adrian Năstase was also the person who tried to give a different interpretation of the provision of article 4, appealing to an explanation which took into account first of all, the dialectics and the philosophy of the new European principles imposed by the CSCE process. The explanation most often cited in this regard, explanation that otherwise would have to respond to the need to eliminate a great deal of prejudice manifested in regards to the deficiencies detected in the document, had at its foundation the belief that ,,in terms of the Charter of Paris for a new Europe signed on 21 November 1990, the relations between the states of the continent would not be based from that moment on the existence of hostile alliances, the countries would no longer regard themselves enemies and the security in Europe would be based on a structure that would lead to greater confidence among states so that the reciprocal acceptance of the obligation not to participate in hostile alliances, would not affect in any way the sovereign right of a state to participate generally in alliances, giving instead expression only to the conception of eliminating the hostile alliances as well as to the division in Europe"[4]. This reasoning which has sizeable imprinted its whole perception regarding the treaty, represented actually the means but also the excuse under which the Romanian diplomat tried until the end to apologies the importance as well as the essence of the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship.

Thus, if it is generally accepted that a large part of the members of the FSN group have been the constant and fervent defenders of the treaty with the Soviet Union, their entire strategy focusing around the necessity to argue all the way for the importance and usefulness of the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, -strategy which also made them particular on the Romanian political scene-, it is equally true that for the traditional party representatives as well as for the members of the opposition, the bilateral treaty initiative was perceived from the outset, with considerable reluctance, but also in a completely negative optics. Essentially, for the majority of the traditional parties, the bilateral treaty issue raised from the start both concern and anxiety, the leading policy makers of the structures which have been created since the interwar period, thus focusing their political actions towards blocking the treaty in order not to reach in the Romanian Parliament and to be ratified. Simultaneously, the primordial actions of the traditional parties focused both around the need to decant the stake and the true implications of the international document that had been recently signed in Moscow, as well as on the urge to draw attention to the risk to which the Romanian state was exposed if the Romanian people would have given course to such a

[2] Interview realized on 11 may 2011, with Ion Iliescu, former president of the Romanian state between 1990-1996/2000-2004.
[3] Adrian Năstase, "Naşterea lumii unipolare şi consecinţele ei, după Războiul Rece", în vol. Iulia Moţoc, Şerban Filip Cioculescu (coord.), *Manual de analiză a politicii externe*, Iaşi, Polirom, 2010, p.321.
[4] Idem, *România şi Noua Arhitectură Mondială*, Bucureşti, Regia Autonomă Monitorul Oficial, 1996, pp. 116-117.

treaty. The main objectives and critics which had been invoked by the traditional parties regarding the treaty with the Soviet Union, have been those that focused primarily on the ,,rush and even the precipitation with which the treaty with the Soviet Union had been signed"[5] but also to the fact that the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship ,,constituted the first legal document that the Soviet Union had signed with one of its former allies from the socialist camp, an event which was considered detrimental to Romania"[6]. At the same time, for a great part of the politicians who did not see the treaty initiative in good terms, some of the questions which had been raised, focused mainly around the two clauses which endangered the Romanian national interest, the majority of the political forces within the Liberal Party and the Christian Democrats groups, thus expressing their beliefs that in the situation where there existed both a provision which restricted in a flagrant manner Romania's orientation in the international dimension as well as one which legitimized the loss of some old Romanian territories, such a treaty had to be categorically rejected at the official level.

Therefore, if it is true that the impact of the treaty with the Soviet Union created an unprecedented situation at the level of the Romanian political elite, polarizing the Romanian political scene according to two currents and antagonistic orientations, it is also true that the impact of the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, has exercised at the level of the Romanian civil society, an unanimous reaction, of revolt and mass apostasy. Beyond the sharp criticism that the representatives of the opposition did not hesitate to display regarding the treaty with the Soviet Union, the Romanian civil society represented the most emblematic social segment who has taken an urgent attitude concerning the bilateral treaty issue, in other words, the Romanian civil society has voiced the most strongly against the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, thus expressing their belief that such a bilateral agreement could only represent ,,the treaty of an unprecedented national disgrace"[7], with negative implications, unfavorable and gloomy for the Romanian state. In essence, the reaction of manifest disapproval but also of categorical denial regarding the bilateral treaty, a reaction detected at the level of the Romanian society has been primarily alimented by a strong psychological resort -that of the historical experience lived together with the Soviet Union-. At the same time also it is no less significant, that the shock generated by the episode of signing the treaty with the Soviet Union, was justified also by the fact that at that moment, the majority of the Romanian population was still blocked in the patterns of an obvious Russian-phobia. Scarcely because of these relevant considerations, it is not at all surprising the attitude of virulence with which the majority of the Romanian civil society has militated against a treaty that they considered totally abject and defective for the Romanian state.

Therefore and in such conditions, the treaty that has been designed to radically transform the nature of the relations between Romania and the Soviet Union as well as to reconfigure in a mutual favourable manner the bilateral interference framework, generated, however, a strong earthquake, propagating its waves to the deepest layer of the Romanian society. The impact of the treaty has been felt both at the level of the Romanian political class, there where the bilateral agreement has managed to fracture the main political parties in two diametrically opposed parties, but also at the level of the Romanian civil society, namely at the level of a social vein extremely important who has been virtually paralyzed by the priority which has been given to the Soviet Union in order to materialize a new treaty with Romania.

[5] ,, *Jurnal Internațional*", 9 octombrie 1991.
[6] Domnița Ștefănescu, *Cinci ani din istoria României. O cronologie a evenimentelor: decembrie 1989-decembrie 1994*, București, Mașina de Scris, 1995, p.138.
[7] ,,*România Liberă*", 3 mai 1991.

Consequently, if it is widely recognized the fact that the treaty with the Soviet Union has generated an amalgam of reactions at the political level and has also jammed Romania's fundamental social vein, it is also true that the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship has not generated a state of impassivity at the level of the ordinary citizens and also did not pass unnoticed for the widest part of the Romanian society. On the contrary, for the majority of the ordinary citizens, the bilateral treaty issue, raised even from the start a certain kind of reaction and a certain typology of perceptions, the largest part of the Romanian society thus dissociating itself in relation to the bilateral treaty issue by a very wide range of opinions. Actually, according to a survey that has been carried out at that time regarding the views expressed by citizens of various social groups in the matter of the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, it has been observed that a large proportion of respondents expressed their beliefs in favor of rejecting the treaty with the Soviet Union, ,,thus presenting the undeniable reasons for which they considered that such a treaty was simply inappropiate for Romania"[8].

At the same time it is no less significant, that the moment occasioned by the investigation carried out regarding the impact which the treaty with the Soviet Union generated at the level of the ordinary citizens, has revealed also favorable opinions concerning the treaty which had been recently signed at Moscow. In other words, with the occasion of the survey carried out, there have been notified also respondents who saw in the opportunity of materializing a treaty with the Soviet Union, an advantage as well as a success undertaken in the foreign dimension, ,,voices who subsequently justified their reasons for which they perceived in good terms the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship initiative"[9]. Therefore and in such conditions, also for the majority of Romania's ordinary citizens, the problem of the treaty with the Soviet Union has been perceived in a distinct optics, thus highlighting both positive voices as well as contesting echoes regarding a document of international law which has been considered unprecedented in post-communist Romania.

In conclusion, the initiative of elaborating a treaty with the Eastern neighbor but also the desire to confer substance to the juridical register of the bilateral dimension, has generated an atypical situation at the level of the Romanian society. The regulation of the juridical and legal statute between Romania and the Soviet Union, although it should have been a salutary initiative at that time, has generated, instead, an avalanche of reactions at least controversial. For the Romania's referential political segment, the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship managed to split the Romanian political class according to the

[8] Among the reasons for which some respondents placed themselves against the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship, the following aspects prevailed: 1). despite the fact that the treaty with the Soviet Union was fundamentally different in content with the previous one, signed in 1970, its central message highlighted also a concession made in favor of the great neighbor (an engineer from Suceava); 2).the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship made nothing else but to perpetuate a state of affairs, namely that of obedience to the Soviet empire (master from Suceava); 3). in the question regarding the treaty with the Soviet Union it has been exercised too much haste without even taking into account the fact that there still existed old unhealed wounds between Romania and the Soviet Union (teacher from Suceava). For more details related to this subject see, ,,*Jurnal Internațional*", 28 iunie 1991.

[9] From the corollary of reasons which justified some respondents to place themselves among the persons who saw in favorable terms the initiative of the treaty signed with the Soviet Union, the following issues have been highlighted: 1).through its content, the new treaty differed substantially from the old one, and the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship was welcomed because it was natural and right for the Romanian state to be in good relations with its neighbors (a retired person from Ialomița); 2). the treaty had been thought for the interest of the Romanian state and was quite favorable at that moment for Romania (deputy mayor from Ialomița); 3).the treaty was considered a success in economic terms because it would facilitate and allow the development of complex economic relations with the Soviet Union (director from Călărași). The source: *Ibidem*.

positions that the main political parties had at that moment regarding the treaty issue. While most of the leading members of the FSN party made an apology for the necessity of elaborating a treaty with the Soviet Union, thus placing themselves until the end in the camp of the treaty partisans, the majority of the traditional parties and implicitly the members of the opposition oriented their main approaches in favor of rejecting the bilateral agreement. Instead, for the representatives of the Romanian civil society, the bilateral treaty initiative has been perceived from the very beginning until the end with obvious dissatisfaction, the members of the civil society thus vibrating and resonating in a deepest manner for the unanimous repudiation of the treaty. Finally, for Romania's ordinary citizens and implicitly for the largest part of the Romanian society, the treaty issue has generated a mixture of reactions and a wide range of attitudes, as a more conclusive proof of the fact that the problem of the bilateral treaty could not remain impassive to the most numerous part of the Romanian people. Undoubtedly, the issue of the Treaty of collaboration, good neighborhood and friendship reached each part of the Romanian social dimension, thus generating a cascade of contrasting reactions in relation to a foreign policy act, which at least from its provisions, did nothing else but to remove the Romanian state from its genuine international destiny.

BIBLIOGRAPHY

Interview realized on 11 may 2011, with Ion Iliescu, former president of the Romanian state between 1990-1996/2000-2004;

„ *Jurnal Internațional*", 1991;

Năstase, Adrian, "Nașterea lumii unipolare și consecințele ei, după Războiul Rece", în vol. Moțoc, Iulia, Cioculescu, Șerban Filip (coord.), *Manual de analiză a politicii externe*, Polirom, Iași, 2010;

Idem, *România și Noua Arhitectură Mondială*, Regia Autonomă Monitorul Oficial, București, 1996;

„*România Liberă*", *1991;*

Ștefănescu, Domnița, *Cinci ani din istoria României. O cronologie a evenimentelor: decembrie 1989-decembrie 1994*, Mașina de Scris, București, 1995.

CORINA BOZEDEAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

POUR UNE APPROCHE LITTERAIRE DE L'IMAGINAIRE DU MINERAL

Abstract: The study of the mineral, either seen as raw material or architectural from, leads to the combined use of sciences such as geography, geology, archeology, architecture, which exploit and highlight its material potential. Since the mineral permeates the literary space and challenges the spirit, the tendency is to link it with negative connotations, especially when compared to the other kingdoms. However, through the ambivalence that characterizes it, the mineral allows for the passage from disenchantment, seemingly without end, to the promise of serenity. Connected to a movement of returning to the sensible, embracing the mineral enhances the strengthening of the subject, after having contributed to its weakening, guiding the being in overcoming the tragic consciousness and reaching a cosmic consciousness, through the intimate contact with the visible and invisible forces of the universe.

Keywords: the mineral, literature, disenchantment, serenity, tragic consciousness.

L'étude du minéral, qu'on le considère matière brute ou forme architecturée, conduit à convoquer plusieurs disciplines comme la géographie, la géologie, l'archéologie, l'architecture, qui exploitent et valorisent ses potentialités matérielles. Lorsque le minéral investit l'espace littéraire et sollicite l'esprit, la tendance est de lui attribuer plutôt des connotations négatives, surtout lorsqu'il est mis en rapport avec les autres règnes.

La production de la nature, distinguée d'après sa qualité organique (les règnes végétal et animal) ou inorganique (le règne minéral), est souvent classée d'après des schémas rigides qui instaurent des rapports antinomiques du type « le minéral et le vivant ». On a tendance à qualifier le minéral de stérile et d'inerte et à apprécier le « vivant » pour ses qualités évolutives et de renouvellement. Rousseau, par exemple, affirme dans sa Septième Promenade que « Le règne minéral n'a rien en soi d'aimable et d'attrayant»[1]. Mais ce classement rigide n'est souvent qu'un cliché, car le minéral est loin d'être une matière stérile, comme l'a montré Jean-Paul Poirier dans une étude précisément intitulée *Le Minéral et le Vivant*[2]. En s'appuyant à la fois sur des mythes, des croyances antiques et sur des données scientifiques, l'auteur a mis en évidence une fécondité propre aux pierres. Ainsi, Dieu créa l'homme du limon de la Terre selon la Bible, la mythologie grecque fait remonter l'origine de l'humanité à des pierres semées par Deucalion et Pyrrha, seuls survivants du déluge. En Chine, maintes croyances populaires attestent la relation étroite entre les pierres et la maternité. Du point de vue scientifique, on constate que le minéral a son propre rythme de croissance, de transformation et de régénération, tout comme le vivant, et que le code génétique existe sous une forme rudimentaire même dans les argiles. Jean-Paul Poirier met en évidence le fait que la nature est finalement soumise à des lois qui sont identiques pour le caillou et le papillon et que la « force vitale » qui semble une caractéristique exclusive du vivant est aussi le propre des cristaux. Il cite à l'appui de cette hypothèse une affirmation du prix Nobel de biochimie, François Jacob :

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire,* Paris, Librairie générale française, « Les classiques de Poche », [1782] 2001, p. 140.
[2] Jean-Paul Poirier, *Le Minéral et le Vivant*, Paris, Fayard, « Les chemins de la science », 1995.

la cristallisation implique une union des semblables, une géométrie rigoureusement ordonnée par les forces qui arrangent et unissent entre elles des molécules identiques […]. La diversité et la beauté des formes, toute cette géométrie qui nous émerveille chez les êtres vivants paraît bien reposer sur un phénomène connu depuis longtemps : la formation des cristaux.[3]

Enfin, l'étude des biominéraux révèle la relation de similitude entre les minéraux, les plantes et les animaux : le vivant crée du minéral et le minéral est à l'origine de quelques vivants, ce qui remet en question tout classement *a priori* et oriente la perception vers le côté caché des pierres, à savoir leur insoupçonnable fécondité.

Un bref parcours anthropologique dans l'histoire de la pierre, le prototype générique du monde minéral, ne fait que confirmer l'hypothèse de ses vertus. La pierre est un élément qui a accompagné l'être humain depuis ses origines et a su répondre à plusieurs de ses besoins. Les cavités naturelles du roc lui ont servi d'abri. En taillant des pierres, l'homme s'est fabriqué des outils, construit des maisons, des temples, des palais, des murailles protectrices.

Amie et ennemie à la fois, la pierre s'est chargée au cours du temps d'un double symbolisme, que Jean Giono a décrit à sa manière :

Le premier homme qui a eu peur a ramassé une pierre. Dès que l'esprit est venu, on a taillé des sarcophages dans le rocher. Dans notre siècle de voyages interplanétaires, ceux qui envisagent sérieusement d'aller dans la lune avec ces instruments si parfaits de la technique moderne qu'on appelle des fusées s'inquiètent des rencontres de ces fusées avec les pierres errantes du ciel. Nous mangeons de la pierre dans certains médicaments. […] Les villes (même Rome) sont en pierre. Celui sur lequel l'Église est construite s'appelle Pierre. La muraille de Chine, les remparts d'Avignon, la tour de Belém sont en pierre comme l'étaient le colosse de Rhodes, le phare d'Alexandrie, le tombeau d'Artémise et tant d'autres merveilles[4].

Le romancier finit cet aperçu sur la pierre en se demandant ce qui n'est pas pierre : « on n'en sort pas. Tout en vient, tout en est, tout en sort ; on y retourne »[5]. En évoquant les images éveillées en lui par le mot « pierre », Giono construit son essai sur une série d'oppositions qui vont de la terreur que la pierre peut provoquer jusqu'à son utilisation heureuse. L'idée d'une opposition nette entre le minéral et les autres règnes est aussi niée par Giono qui, en parlant des pierres précieuses, arrive à la conclusion que les pierres sont peut-être vivantes, puisque la turquoise meurt.

Pour la vie humaine si précaire, la pierre est d'abord l'image de l'éternité. Roger Caillois médite sur les pierres dont il oppose la dureté à notre fluidité mortelle :

Je parle de pierres qui ont toujours couché dehors ou qui dorment dans leur gîte et la nuit des filons. Elles sont du début de la planète, parfois venues d'une autre étoile. Elles portent alors sur elles la torsion de l'espace comme le stigmate de leur terrible chute. Elles sont d'avant l'homme; et l'homme, quand il est venu, ne les a pas marquées de l'empreinte de son art ou de son industrie. Il ne les a pas manufacturées, les destinant à quel usage trivial,

[3] Cité dans Jean-Paul Poirier, *op. cit.*, p. 12.
[4] Jean Giono, « La Pierre » dans *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 733. Giono publie cet essai en 1955, en réponse à la demande d'une fabrique suisse de pierres d'horlogerie de La Chaux-de-Fonds, la maison Méroz-Pierres, d'écrire un texte sur la pierre à l'occasion du 75e anniversaire de cette maison.
[5] *Idem.*

luxueux ou historique. Elles ne perpétuent que leur propre mémoire. Elles sont demeurées ce qu'elles étaient, parfois plus fraîches et plus lisibles, mais toujours dans leur vérité : elles-mêmes et rien d'autre. Je parle des pierres plus âgées que la vie et qui demeurent après elle sur les planètes refroidies, quand elle eut la fortune d'y éclore. Je parle des pierres qui n'ont même pas à attendre la mort et qui n'ont rien à faire que laisser glisser sur leur surface le sable, l'averse ou le ressac, la tempête, le temps[6].

Les pierres de Caillois traduisent l'idée de dureté et de durée, en opposition avec l'instabilité et la dégradation humaines. Mais le minéral peut s'avérer également symbole du périssable, tel qu'on peut le lire chez le poète André Frénaud, qui développe une conception de la pierre soumise à la dégradation. Comme Catherine Mayaux l'a mis en évidence, chez Frénaud, le temps qui marque sa victoire sur toute chose « ronge et abrase » aussi la pierre[7], ce dont le poème *La Sorcière de Rome* rend compte : « Les pas des âges effacent / Les traits des seigneurs sur les dalles funéraires »[8]. L'usure inscrit donc une autre manière d'appréhension de la pierre qui révèle ainsi son caractère paradoxal d'élément à la fois inébranlable et fragile, symbole de l'éternel et de l'éphémère : « L'immobilité sans cesse renouvelée, qui tremble / La clarté chevelue de l'éphémère dans l'épaisseur hésitante»[9].

Il en résulte que l'ambivalence du minéral, due à sa composition hétérogène (organique et inorganique à la fois), excède la dimension scientifique et se révèle aussi au niveau de l'imaginaire, convoquant à la fois la stérilité et la fécondité, la permanence et le passage.

L'appréhension de l'espace minéral suscite, selon Jean-Jacques Wunenburger, des rapports sensitifs oniriques particuliers, organisés d'après le même schéma associatif de l'agressivité et de la protection :

[…] l'univers géologique est l'opposé de l'univers végétal et animal, c'est-à-dire des manifestations de la croissance, de la fécondité, de la vitalité. L'expérience du milieu minéral nous confronte à une dénudation de la nature, à l'inversion des formes du vivant. Champs de pierres, sables, rochers sont autant de manifestations d'une terre « pelée », écorchée, qui a perdu sa couverture végétale, le manteau de son biotope, qui sépare les profondeurs du sol du ciel. Le minéral c'est à la fois la trace d'une violence, celle qui par le vent, la pluie, a érodé la terre, l'a mise à nu, et la mise au jour d'une fondation, celle de l'inertie de la matière qui s'oppose aux cycles incessants de génération et de corruption qui caractérisent le végétal et l'animal. Le géologique est inséparable d'une régression vers un proto-espace, vidé du grouillement des formes vivantes[10].

Selon Wunenburger, celui qui appréhende la dimension dévitalisée de l'espace minéral peut s'y engager dans deux types de rapports sensitivo-oniriques : le premier serait la poétique du mouvement de celui qui traverse l'espace minéral, qui s'y enivre de sensations prométhéennes de domination, et dont le psychisme se nourrit d'un pathos suscité par l'espace illimité, le vide, qui donne à sentir l'intensité de la liberté.

---

[6] Roger Caillois, *Pierres*, Paris, Gallimard, « Poésie », [1966] 1989, p. 8.
[7] Catherine Mayaux, « André Frénaud, l'architecte des monuments disparus » dans *André Frénaud, amateur et critique d'art,* dir. Jean-Yves Debreuille et Marianne Froye, Berne, Peter Lang, 2010, p. 129.
[8] André Frénaud*, «* La Sorcière de Rome », *Poésie*, Paris, Gallimard, 1984, p. 57.
[9] André Frénaud, *Il n'y a pas de paradis,* Paris, Gallimard, 1967, « Poésie », p. 91-92.
[10] Jean-Jacques Wunenburger, *Le désert et l'imagination cosmo-poétique, sur* **http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html**, consulté le 14 mars 2013.

Mais il y a une autre manière de s'installer dans l'espace minéral qui consiste à s'y retirer, à se défaire de toute volonté humaine, jusqu'à éprouver une oppression chaotique, un vide angoissant qui fait perdre tous les repères intérieurs et rapproche de la mort. Toutefois ce type d'appréhension révèle le minéral seulement dans son apparence, dans sa manifestation partielle et accidentelle et non pas dans son être, dans sa totalité polysémique, comme le philosophe le souligne. Dès lors que le sujet entre en résonance avec le cosmos, le minéral peut devenir « un monde de formes et de forces dont le retentissement en nous, à travers l'image, nous insuffle la vie et nous entraîne vers une participation intégrative »[11]. Lorsque le sujet sympathise avec le cosmos, l'imagination commence à transfigurer la matière ; « se développent une nouvelle perception, un nouveau regard, une nouvelle ouïe, un nouveau toucher. Alors les pierres deviennent des paroles, des visages, des organes, d'abord étrangers, étranges, puis progressivement apprivoisés, des êtres proches, familiers, des statues, des totems, des châteaux et des villes, bref un monde qui nous reçoit, un espace que l'on reconnaît. Alors seulement nous consonons, compatissons avec la nature, qui à son tour nous réunit à elle, nous fait participer à sa vie intérieure »[12].

Il résulte que la transposition narrative et poétique du monde par le biais des images minérales est tout à fait révélatrice de l'éthique d'un écrivain et de sa manière d'être au monde.

Chercher une vision d'ensemble de la symbolique minérale suppose qu'on remonte loin dans l'écriture, jusqu'aux Écritures Saintes. La Bible, ce « Grand Code » qui contient de nombreux archétypes réactivés par la littérature européenne, comme Northrop Frye l'a mis en évidence[13], évoque une série d'épisodes où la pierre est investie de fortes valeurs symboliques. Il suffit d'évoquer les épisodes communément connus pour en rendre compte. Elle est avant tout le signe de la solidité et de la stabilité. Tout le poids d'un édifice est soutenu par la « pierre d'angle » (*Isaïe*, 16). Jésus transpose cette particularité architecturale à Pierre (*Matthieu* 16, 18). Les trois apôtres Pierre, Jacques et Jean sont appelés par saint Paul les « colonnes » de l'Église de Jérusalem. (*Galates* 2, 9). La parabole de la maison fondée sur le roc renvoie aux valeurs primordiales de la vie (*Luc* 6, 48). La montagne apparaît dans certains épisodes pour dire la stabilité (*Psaume* 30, 8), la fermeté (*Jérémie* 46, 18) ou l'immensité (*Psaume* 36, 7). Certains épisodes bibliques mettent en évidence la fertilité de la pierre : l'eau jaillit du rocher de Massa et Meriba est frappé par le bâton de Moïse au désert (*Exode* 17, 6). La protection divine apparaît au psalmiste comme une forteresse de montagnes entourant Jérusalem (*Psaume* 125, 2)[14].

L'image de la pierre dans la Bible a certainement représenté une source de symboles pour tout un imaginaire collectif, un véritable archétype au sens où l'entend Gilbert Durand[15]. Toutes les époques et toutes les sociétés s'en sont revendiqué d'une certaine façon, en lui imprimant une marque spécifique. Ces images se sont imprimées dans les différents imaginaires et ont continué à les nourrir d'une manière ou d'une autre. Il serait impossible de dresser un inventaire exhaustif de l'imaginaire minéral au cours des siècles. Mais on peut affirmer avec certitude que le minéral a occupé une place fondamentale dans la production littéraire française du XXème siècle, notamment celle de la deuxième moitié, et que cette matière a exercé une authentique fascination sur les poètes de cette époque. Il suffit d'évoquer quelques titres pour rendre compte du pouvoir de questionnement attribué au minéral à cette

[11] *Ibid.*
[12] *Ibid.*
[13] Northop Frye, *Le Grand Code. La Bible et la littérature,* Paris, Seuil, « Poétique », 1984.
[14] Pour une étude approfondie sur la symbolique biblique de la pierre, voir Marc Girard, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle,* Paris, Les Editions du Cerf / Montréal, Editions Bellarmin, 1991, p. 501-549.
[15] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, [1960] 1984.

époque : *Pierre écrite* d'Yves Bonnefoy, *Pierres* et *Pierres réfléchies* de Roger Caillois, *Gisements* de Lorand Gaspar, plusieurs écrits de Ponge (*Le Galet, Introduction au galet, La Terre, L'Ode inachevée à la boue, l'Anthracite, Des cristaux naturels, Matière et Mémoire)* qui saisit d'ailleurs lui-même sa prédilection pour cette image (*«*Dans mes textes, pourquoi toujours tant de pierres ?[16]») ou bien *De l'arbre et du rocher* de François Cheng. S'y ajoute *Géologie* d'Henry Bauchau, qui confie au minéral et à la fouille géologique la capacité de donner des réponses à ses questionnements sur les profondeurs psychiques et sur les enjeux esthétiques de son écriture.

L'émergence du minéral dans les écrits littéraires s'inscrit non seulement dans la relation avec l'inconscient, élément qui hante la plupart des artistes du XXème siècle, mais aussi dans une tendance généralisée de cette époque, celle d'un nouveau rapport avec le monde, après le désarroi des deux guerres. Le devoir de l'écrivain devient ainsi celui de se faire « un four à brûler le réel »[17], selon les mots de Pierre Reverdy, c'est-à-dire de faire fusionner sa flamme intérieure et le caractère fragmentaire de l'existence. La quête du monde naturel, de l'élémentarité du monde, souvent dissimulée par les idéologies et le mercantilisme de la société occidentale, le désir de fixation du sens, sont autant d'exigences qui justifient la récurrence massive du minéral dans les écrits français du XXème siècle. Ainsi, l'expérience du minéral s'inscrit dans un effort d'atteindre le rythme de la vie et de le ressentir, plutôt que de le conceptualiser.

Le « nouveau réalisme » poétique, comme le définit Gaëtan Picon[18], représente un retour de l'écriture à la réalité la plus élémentaire, comme défi au rêve surréaliste d'enchantement poétique. Cette orientation thématique, ayant pour but l'appréhension de l'immédiat, suppose le recours à des pratiques poétiques spécifiques, dont le haïku, que nombre de poètes se propose de mettre à profit dans son écriture.

L'investissement métaphorique du minéral, comme reflet de la condition du nouveau séjour terrestre, est repérable dans les écrits Yves Bonnefoy ou d'Henry Bauchau. On pourrait rappeler en ce sens l'emploi particulier du motif de la pierre grise, métaphore du sentiment opaque de la vie, et de la brique, associée à une hémorragie de la vie, ainsi que l'image du corps pierreux inscrit comme l'expression d'une affectivité maternelle défaillante. Même à travers le motif du tombeau, la pierre est l'élément qui sauve l'être en le retenant de se livrer au néant.

Par l'ambivalence qui lui est constitutive, le minéral rend possible le passage du désenchantement, apparemment sans issue, à la promesse de sérénité. Lié à un mouvement de retour vers le sensible, l'accueil du minéral favorise le renforcement du sujet, après avoir contribué à sa fragilisation. Le minéral oriente l'être dans le dépassement de la conscience tragique vers une conscience cosmique, par le contact intime avec les forces visibles et invisibles de l'univers. Ainsi, souvent, le minéral ne met pas en doute la notion de cohérence et d'unité, mais participe paradoxalement à sa réalisation, en dressant une relation entre le sujet et le monde en termes de continuité et de liaison.

Les ouvrages critiques d'expression française dédiés à l'imaginaire minéral, assez nombreux[19], disent la fécondité d'un tel imaginaire et ses potentialités encore à explorer. Le

---

[16] *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard, Seuil, 1970.
[17] Pierre Reverdy, *Gant de Crin*, Paris, Flammarion, 1968, p. 52.
[18] Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française,* Paris, Gallimard, 1976, p. 242.
[19] Voir entre autres : Bruno Tritsmans, *Livres de pierre : Segalen, Caillois, Le Clézio, Gracq*, *op. cit.* ; Laurent Margantin, *Système minéralogique et cosmologie chez Novalis ou les plis de la terre*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 1998 ; Jacqueline Michel, *Jouissances des déserts dans la poésie contemporaine : A. Chedid, J. Dupin, E. Jabès, Ph. Jaccottet, L. Gaspar, J. Tortel*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », volume 270, 1998 ; Loïc Di Stefano, *Imago Stelae, essai de poétique du minéral à propos de Stèles de Victor Segalen,* Jaignes, La Chasse au Snark, 1999 ; Simone Vierne (dir.), *Montagnes imaginées, montagnes*

parcours de ces études permet de mettre en évidence le double enjeu des images minérales qui sous-tendent une quête existentielle et une quête poétique. Témoin du nouveau rapport au monde dans la deuxième moitié du XXème siècle, le minéral est chargé d'exprimer le désarroi de l'existence, mais aussi de procurer un appui possible, des repères dans le réel, aussi brut qu'il puisse paraître, et non pas dans le sur-réel, comme dans la poésie de l'époque antérieure. Il a également assumé un rôle métapoétique, en engageant des réflexions sur le processus de création et une poétique tournée vers l'immédiat et la simplicité de l'expression.

Concentré dans une série de motifs qui résonnent les uns avec les autres, le minéral fournit aux imaginaires littéraires l'occasion de toucher à différents sujets idéologiques, spirituels, esthétiques, qui disent la condition du sujet dans le monde, et de la création littéraire en tant qu'altérité possible.

Bibliographie critique sélective:

CAILLOIS Roger, *Pierres*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1989GIONO Jean, « La Pierre », *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, 1984.

GIRARD Marc, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle,* Paris, Les Editions du Cerf / Montréal, Editions Bellarmin, 1991

GOURIO Anne, *Chants de pierre*, Grenoble, ELLUG, « Ateliers de l'imaginaire », 2005.

PICON Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française,* Paris, Gallimard, 1976.

POIRIER Jean-Paul, *Le Minéral et le Vivant*, Paris, Fayard, « Les chemins de la science », 1995.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire,* Paris, Librairie générale française, « Les classiques de Poche », 2001.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Le désert et l'imagination cosmo-poétique, sur* http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/cahiers/col2_jjw.html

Finanţarea pentru publicarea acestei lucrări s-a realizat de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul ***„Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”***: POSDRU/159/1.5/S/133652.

représentées : nouveaux discours sur la montagne, de l'Europe au Japon, Grenoble, ELLUG, « Ateliers de l'imaginaire », 2000 ; Annie Devergnas-Dieumegard, *Chiens errants et arganiers. Le monde naturel dans l'imaginaire des écrivains de langue française,* Paris, l'Harmattan, « Critiques littéraires », 2003 ; Anne Gourio, *Chants de pierre*, *op. cit* ; Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, « Les essais », 2005 et *La matière-émotion,* Paris, PUF, « Ecriture », 2005 ; André Siganos, Marie-Françoise Bosquet, Françoise Sylvos (dir.), *Imaginaires volcaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2005 ; Rachel Bouvet, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert,* Montréal, XYZ Éditeur, 2006 ; Yves Soulé, *René Char, Une géologie talismanique,* Paris, l'Harmattan, « Critiques littéraires », 2006 ; Jaël Grave (dir.) *L'imaginaire du désert au XX*^{ème} *siècle,* Paris, L'Harmattan, « Là-bas », 2009.

DUMITRU-MIRCEA BUDA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

ILIE CONSTANTIN OR ABOUT THE TEMPTATION OF CREATIVE EXEGESIS

Abstract: The author argues that the certain intuition of esthetic value is the most relevant feture of Ilie Constantin's essays, doubled by his diligence and devotion for the cause of literature and poetry. The article also suggests that the cultural perspectives opened by Constantin may well be exploited through Cornel Ungureanu's concept of literary geography.

Keywords: Ilie Constantin, Criticism, Essays, Poetic Concepts, Literary Reviews.

O discuție despre eseistica și scrisul exegetic al lui Ilie Constantin ar putea începe printr-o scurtă reflecție asupra modului în care e receptată istoria literaturii române contemporane. Credem că persistă, încă, necesitatea unei reevaluări a literaturii române postbelice de pe poziții cu adevărat dezideologizate. Perspectiva dominantă a fost – până de curând – cea polemic-estetică, combativ-antidogmatică a criticilor generației 60, edificând ceea ce azi reprezintă canonul literar contemporan – după ce asupra sa au operat ajustări și recalibrări inclusiv scriitorii optzeciști (ultimii care au dus o bătălie canonică de anvergură). Paradoxal, performând o critică militant-anti-ideologică (antitotalitară) – criticii-reper ai generației 60 au provocat o absolutizare a criteriului estetic (fapt fatal și explicabil prin însăși condiția și misiunea asumată a scrisului lor); la fel cum cei din diaspora au supralicitat un fel de fundamentalism etic (subsecvent, în cazul Monicăi Lovinescu și al lui V. Ierunca, de pildă, militantismului lor anticomunist). Au rezultat două canoane, uneori fericit coincidente în repere, adeseori conflictuale – unul estetic, interior literaturii române din comunism, construit și impus, în proporție covârșitoare, de un critic oracular ca N. Manolescu sub deviza, arhicunoscută și comentată – canonul se face, nu se discută, repectiv unul etic, exterior (fiindcă generat din afara culturii române, de pe poziții de veghe alertă), pe care l-au girat M. Lovinescu și V. Ierunca, sub o deviză (nu mai puțin belicoasă): "mâna care semnează delațiuni nu poate crea capodopere". Ciocnirile / contopirile lor au fost manifeste (chiar la modul exploziv) mai ales în primul deceniu postdecembrist, estompându-se, apoi, cu timpul. Oficializarea canonului estetic s-a suprapus, pracitc, recuperării canonului etic al exilului redescoperit.

Fapt e, însă, că excesele – pe ambele axe – produc deopotrivă efecte maligne. Atât supradoza de criteriu estetic, cât și cea de etică a literarului, sfârșesc în compromiterea principiilor antidogmatice ale celor două canoane, care devin, paradoxal, ideologizante, dogmatice ele însele. Dacă ajunge să fie absolutizată obsesiv, orice contra-ideologie devine, până la urmă, , ideologie ea însăși. De altfel, în jurul anului 2000, când optzeciștii încercau să impună propria versiune de canon literar (iar discuția despre canon se suprapunea consacrării canonice a postmodernismului) – era vizibilă o vocație interesantă a discursului nostru cultural: apetența pentru o polemică și dezbatere publică, de unde și numeroasele accepțiuni asupra optzecismului însuși și caracterul compozit al acestuia. Raportul etic-estetic nu e, însă, cu adevărat elucidat, deși există numeroase proiecte editoriale valoroase (dintre cele mai explicit problematizante aș aminti inițiativele din cărțile Nicoletei Sălcudeanu și dintr-o ancheta coordonată de aceasta în *Vatra*). Abia criticii afirmați după 2000 încep să detensioneze acest binom conflictual (despre M. Lovinescu, de pildă, apar sugestii privind necesitatea unei relativizări benefice recuperării).

Excesele direcției estetic-antidogmatice sunt, probabil, la originea mefienței cu care sunt privite la noi, până azi, studiile culturale (de gen, rasă, clasă, politice etc.) taxate chiar și de cei mai deschiși critici optzeciști drept inadecvate exegezei textuale fiindcă uzurpă hegemonia criteriului estetic. E drept că ele însele nu sunt decât avatare ale noilor ideologii dominante ale postmodernismului, dar vehemența respingerii lor rămâne problematică. De fapt, critica radical estetică despre care vorbesc e la fel de intolerantă și cu intruziunile venite din interior, din propria tabără, mai ales atunci când e vorba despre tentații incluzive în canon, de lărgirea acestuia sau relativizarea, în grad oricât de redus, a criteriilor lui.

Ne lipsește, cred, o receptare alternativă prin care literatura șaizecistă, de pildă, să fie revelată în mecanica internă, în alchimia sa intimă; se vorbește despre ea în termenii – impuși de marii critici șaizeciști – unei restaurări a legăturii cu modernismul interbelic (care înglobează însă și avangardele, respectiv mișcările tradiționaliste) dar opțiunile elective ale poeților / prozatorilor / criticilor tineri ai acelor ani sunt explicate prin contextul politic (dezghețul cultural), ca gesturi asumat-ideologice, ca și când sensibilitățile lor, cu toată gama lor de diferențe specifice, ar fi produsele unui program contraideologic (proestetic). Or, mă întreb, atunci a doua modernitate românească e și ea perceptibilă doar sub aspect ideologic, ca efect (sau contraefect) al interdicțiilor / deschiderilor permise de către politicul comunist totalitar?

Avem, azi, încă funcțională, grila de referință prin care îi percepeau pe șaizeciști criticii din propria lor generație, critici fără îndoială fundamentali pentru salvarea literaturii române din retardul dogmatic proletcultist și apoi realist-socialist. Puțini dintre criticii din eșantionul cel mai reprezentativ al acestei perioade sunt, pe de altă, parte, și autori publicați de poezie, proză sau teatru, reabilitarea arhetipului criticului-creator, a criticului care e și poet/prozator/dramaturg începând o dată cu Echinoxul clujean. Deși, firește, și alți cvasi-congeneri ai lui Manolescu, Simion sau Martin continuă să se manifeste deopotrivă în critică și în poezie, de pildă, Gheorghe Grigurcu și Ion Pop fiind printre numele cele mai prestigioase (deși ar merita discutată problema centralității / marginalității lor față de criticii-profesioniști, în sens de non-scriitori de literatură…).

Mult mai numeroși sunt poeții-critici ai generației optzeci (proveniți nu doar de la Echinox ci și din cenaclurile criticilor șaizeciști de autoritate), deși se află, și printre ei, suficienți care tematizează chiar necesitatea ratării în poezie (și a conștientizării ratării) – ca preambul necesar inițierii în critică. Interesant e că resurecția modelului unui intelectual umanist ce exersează cu egală vocație creația literară și, să spunem, critica creatoare, e simultană, în optzecism, specializării criticii – tot acum apar, chiar dacă doar pe anumite segmente de timp, criticii de poezie, de roman, de proză scurtă etc. În orice caz, încrederea în viabilitatea dublei vocații a scriitorului-critic crește vizibil și productiv în optzecism și în anii 90 (cazuri reprezentative sunt Al. Mușina, Gheorghe Crăciun, Caius Dobrescu, A. Bodiu, ș.a., dar și lunediștii, care au tot mai pregnante manifestări teoretice, de la simple proclamări de programe literare la eseuri de anvergură – M. Cărtărescu). Firește, dimensiunea teoretică a creației crește, în cazul lor, în complementaritatea alurii savant-livrești a textului lor literar.

Or, dacă în investigarea ultimelor două decenii de literatură română e evident că prețuim viziunile din interior ale scriitorilor care scriu despre literatură, fiind tot mai apreciați ca eseiști (creându-se uneori chiar o concurență între palierele scrisului lor), de ce nu ar fi benefică și revizitarea eseisticii/criticii literare a scriitorilor postbelici de tipul lui Ilie Constantin, afirmat cu vigoare ca poet încă de la debut și minimalizat, ca să folosesc un eufemism, în ipostaza sa de eseist. O atare deschidere spre foiletonistica și eseistica (ținute, din motive variate, de la reprezentativitate la complicații ale destinului, în umbra creației literare) unui scriitor nu poate fi decât benefică în vremuri când se mizează tot mai puternic pe cercetătorul literar, disociat, aș zice abuziv, de eseist sau de criticul literar activ (cronicar), iar

câmpul de investigație al acestuia e în mod obligat lărgit sau forțat să se focalizeze pe detalii inedite ale istoriei literare.

Firește că există o imediată obiecție posibilă: aceea că percepția unui fenomen cultural din interior, din postura participantului, e fatalmente limitată, superficială, subiectivă. E adevărat: îi lipsește distanța necesară, detașarea, altitudinea, un anume grad de obiectivitate dar, în același timp unei astfel de perspective, de *insight*, îi aparține privilegiul accesului la interioritatea unei lumi revolute căreia lumea literară investigată îi aparținea. Funcția fundamentală a unui poet-exeget, tentat de critică drept formă de creație empatică mai curând decât exercițiu axiologic / canonic, e aceea de martor implicat – o funcție, e drept, depreciată azi, probabil din pricina inabilității de a ne cuceri propria obiectivitate îngăduitoare, non-pasională, față de trecutul cultural. Nu credibilitatea, ci autenticitatea e atuul forte al unei asemenea vederi din interior, ea revelând, în plus, relația EU-ALTERITATE și desenând graficele filiațiilor și parteneriatelor conceptuale din cadrul unei epoci creatoare.

E evident că investigarea eseurilor despre poeți și critici din primele volume românești ale lui Ilie Constantin, împreună cu volumele similare ale altor șaizeciști, poate servi conceptualizării coerente a poeticii modernității românești postbelice (aparte de raportarea ei clișeică la contextul politic comunist, la cenzură, pacturi autor-cititor ș.a.). După cum la fel de explicită e vocația autoreflexivă a acestor texte. Nu doar prin logica empatetică a exegezei pe care o profesează, dar și prin angajamentele cât se poate de explicite ale reflecțiilor sale eseistice asupra textului literar, Ilie Constantin propune, în fond, ca orice scriitor intrat în dialog cu alteritatea, o versiune subiectivă de interpretare a propriului scris și destin creator. De altfel, în demersul său integrator de istorie a poeziei românești, autorul se include și pe sine, procedând oarecum călinescian și oferindu-se prin oglinzile vocilor critice care s-au exprimat asupra propriei creații. De altfel, există o anume undă călinesciană care poate fi problematizată de la nivel stilistic la proceduri și instrumente critice în cazul lui Ilie Constantin.

Studiul de caz asupra lui Ilie Constantin e cu atât mai relevant pentru tema redefinirii unor căi de acces spre poezia și literatura noastră din comunism cu cât propria lui receptare e cumva paradoxală și atipică. În timpul facultății (2000-2004), numele său era, pentru mine, aproape necunoscut – apărea doar ca o referință în cursul de literatură română contemporană, la scriitori din exil, pomenindu-se volumele lui publicate de la debut până la stabilirea în Franța. Receptarea lui I. C. e atipică, poate, și pentru că destinul său e atipic – în primul rând prin discreția asumată de autor. Chiar decizia exilului suprinde – mai ales că nu e precedată de o atitudine disidentă în țară și nici nu e urmată de o poziție explicit protestatară, anticomunistă, în Franța. I. C. tematizează în exil idei pur literare (transplantul într-o limbă și cultură străină e cea mai elocventă dintre acestea), ca într-o izolare protectoare de agresiunea istoriei. E ca și cum duce, în Franța, o existență analogă unui intelectual din țară, a cărui subversivitate, în grade diferite, se retrage în anii optzeci în casa devenită un soi de bibliotecă-fort, spațiu de recluziune și rezistență totodată. Mutatis mutandis, I. C. se cufundă în realitatea nouă a culturii franceze ca într-un utopic tărâm ocrotitor, ca într-o stază. Desigur, e doar o aparență, pentru că de fapt scriitorul trece printr-o complexă metamorfoză, translatându-și creativitatea poetică, sensibilitatea, imaginarul, în limba franceză.

Există însă un revers imediat al acestei retrageri din spațiul public al culturii române: pentru că nu mai e o prezență manifestă, încetează, practic, să mai existe ca referință activă și, chiar și după 1990, frenezia recuperărilor exilului nu se exercită asupra lui – aș zice că nu atrage nici simpatia, nici mitizarea – pentru că afectivitatea receptării postcomuniste nu se poate atașa de structura sa creatoare. E perfect îndreptățit Eugen Negrici să îl declare "supus criogeniei și izolării în adâncuri", de unde reapare, în 93, poet de limbă franceză și doctor în filologie, provocând mirare dar netrezind nici un interes. Numai că apariția, continuă Negrici, e cu totul specială, întrucât poetul e și acum "cu spiritul și idealul estetic al tinereții lui, cu

pasiunea pentru artă, cu optimismul și lumina anilor 60 intacte – în timp ce noi am îmbătrânit, iar din scrisul lui (de acum, n. m., D.B.) se poate deduce idealul estetic al generației sale". Iar aceasta reprezintă, în fond, o mare șansă pentru o cultură – care își regăsește, cum spune Negrici, un zeu tânăr al poeziei generației 60.

Aș risca să extind entuziasmul lui Eugen Negrici pentru revenirea poetului-tânăr (asemenea eroului din *Tinerețe fără bătrânețe*...) și asupra criticului și eseistului-tânăr care este, în primele lui volume românești și în volumele de critică publicate după revoluție în România,.I. C. Nu există, de fapt, o discontinuitatea între exegeza pe care o întrerupe în 1973 I. C. și cea pe care o reia, de unde o lăsase, după 1990. Redescoperirea criticului înseamnă, în cea mai valoroasă dimensiune, o revelare a viziunii lui din interior asupra epocii, a colegilor de generație, modelelor și temelor de reflecție, surselor de inspirație și nu în ultimul rând a atmosferei tot mai greu comprehensibile astăzi în afara deducțiilor din viziunea tributar-ideologică a epocii.

Cel puțin două provocări trebuie aici înfruntate: în primul rând, suspiciunea că textele exegetice ale autorului ar putea fi datate, provenită din relația controversată a postmodernismului prost-înțeles cu bibliografiile – singura care merită cu adevărat consultată ar fi ultima referință bibliografică asupra unui fenomen, care oricum s-ar presupune că înglobează și devansează deopotrivă pe toate cele anterioare. În al doilea rând, prejudecata – încă funcțională – conform căreia un critic ce scrie poezie nu poate fi performant cu egală măsură în ambele sale ipostaze. Iar I. C. a izbutit să fie, deja, tratat cu ambele prejudecăți, uneori meritat, alteori – de cele mai multe ori – abuziv. Am citit, printre altele, o cronică în care, descoperit de junul recenzent într-un anticariat și atrăgându-l prin titlul comunist (*Lecturi împreună),* volumul din 1998 e pur și simplu desființat pentru că ar fi învechit în metodă, didactic, rudimentar, etc, deși propria metodă a recenzentului e improvizată și cartea nu pare a fi citită nici baremi în diagonală. Or, măcar în articolele reluate, pe segmente, despre M. Ivănescu, Doinaș, M. Sorescu, C. Buzea, exegeza din proximitatea epocii a lui I. C. e notabilă prin empatie, preocuparea pentru revelarea ineditului, analiza pliată pe text sau intuiție. Încă mai incitant e studiul, remarcat și de G. Dimisianu, consacrat lui Heliade-Rădulescu, dovedind disponibilitate și abilitatea de adecvare pe spații largi ale istoriei poeziei. Firește, e bine că recenzentul postmodern n-a fost prevenit de originea mai veche cu 20 de ani a majorității studiilor din volum – altminteri cine-știe cât de agravat ar fi fost diagnosticul.

Despre a doua prejudecată, aceea privind natura creatoare duală a poetului-critic, vorbește îndeajuns de obsesiv – în absolut fiecare cronică despre eseistica lui I. C. – Gheorghe Grigurcu, reușind să pledeze copleșitor (inclusiv pentru cărțile propriu-zise despre care scrie) în cauza castei din care, în fond, face parte el însuși. Pe urmele lui Pompiliu Constantinescu, poetul-critic ar fi, crede Grigurcu, în avangarda criticii, în vreme ce ariergarda ar forma-o istoricii literari. Cred că ambele prejudecăți și, implicit, efectele lor, trebuie depășite. Chiar dacă pot părea datate, fragmentele de exegeză din care sunt alcătuite foiletoanele din anii 60-70 ale autorului merită asimilate pentru că sunt versiuni autentice, asumat-subiective, din interior, ale unui context istoric ideologizat excesiv și deschid, implicit, unghiuri inedite asupra postbelicului. În plus, azi nu mai e actuală justificarea canonului cu mijloacele și în maniera exclusivist estetizantă a criticii anilor 60. Cred că începem să ne putem permite o relaxare a perspectivelor, percepția detensionată, incluzivă și tolerantă, a unei geografii largi a literaturii, nu doar a literaturii axiologizate pe liste canonice (uneori, scriitorii de raftul II si III au ei înșiși potențial de a revela detalii importante despre o epocă). Canonul estetic necesita în anii 60 declanșarea principială a mecanismului prin care valorile sunt recunoscute și integrate, iar el poate continua să funționeze nestingherit în compania unor perspective mai puțin radicale estetic. E de studiat ce anume s-a petrecut după 2000 în cultura americană, după apariția Canonului Occidental al lui Bloom. Au reuști curentele extra-estetice fost-marginale, ajunse la centrul disputei culturale, să destructureze canonul? Sau, dimpotrivă, cum sugerează

V. Nemoianu, esteticul are abilitatea de a se organiza în oaze de stabilitate, indiferent de fluctuațiile browniene ale postmodernității, osatura canonului fiind mereu reconstituibilă…

Metabolismul culturii române postbelice – e uneori mai lesne de analizat din colecții de articole sistematizate ca cele din volumele lui I. C., decât din selecții ierarhizante, mizând pe eșantioanele de top, pe elite. Desigur că, după zeci de ani în care asaltul non-valorilor, a veleitarismului, susținut de politic, a trebuit combătut de pe poziții estetice, pudoarea și simpatia indulgentă a criticii lui I. C. contrariază. Dar literatura are deopotrivă nivele de vârf, piramidale, nivele intermediare și nivele de bază. Iar vocația de a intui și afirma valorile de primă mână trebuie dublată de investigarea palierelor inferioare, o muncă fără îndoială solicitantă și anevoioasă, deși trecută în umbră. Ilie Constantin secondează, practic, vocația sa de poet cu eleganța rafinată și justă a exegezei sale simpatetice, purtată mereu în registrul unei perfecte civilități care ar putea părea, unor, venită din cu totul altă lume. Un articol vorbește, de pildă, despre "amatorismul stimabil" al unui poet ocazional (marinar de cursă lungă) – Traian Jacotă, inventariind cu un fel de bonomie generoasă reușitele stilistice ale amatorului într-ale lirismului, în contextul inaugurării editurii Litera ca editură a autorului, dedicată deci cărților concepute și plătite în regie proprie. Aceeași Litera care peste un deceniu va deveni supapa prin care va apărea Cinci-ul optzecist.

Intuiția sigură a valorii (și a anvergurii acesteia) e unul dintre atuurile criticii lui I. C., cu nimic incompatibilă dispoziției indulgente și respectuos-elevate a abordărilor sale. Ea e dublată însă de diligența și devoțiunea pentru cauza literaturii și a poeziei în general, care fac posibile amplele incursiuni descriptive în mai toate nivelele producției editoriale. Istoria culturală a lui I. C. ar putea foarte bine fi valorificată, de pildă, într-o perspectivă ca aceea a geografiei literare propusă de Cornel Ungureanu și grupul său de intelectuali de la Colegiul Noua Europă.

Referințe critice:

Eugen Negrici, "Supus criogeniei și izolării în adâncuri" în *România literară*, nr. 15/2008
Gheorghe Grigurcu, "Critica lui Ilie Constantin (I/II)", în *România literară,* nr. 35-26/1999

NICOLAE MELINESCU
"Andrei Șaguna" University of Constanța

FREEDOMS AND CONSTRAINTS IN THE REPORTS FROM THE MARINE ANTI-PIRACY OPERATIONS THEATRE "ATALANTA"

Abstract: Romania supported and took part in operations against maritime piracy in the Gulf of Aden and along the Somali coast for two reasons: one, it has been a member of the NATO and the E.U. Henceforth, it fulfilled its commitments and responsibilities and acted according to its full pledge to be a security provider wherever the two organizations have been involved for the benefit of its members and of the international community at large. Second, Romania is one of the nine countries that provide qualified mariners for the ship crews of international shipping companies, although it no longer has a commercial fleet of its own. For almost three months, the Romanian frigate "King Ferdinand" was part of the EUNAVFOR operations initiated by the European Union to secure the commercial traffic in an area infested with pirates. Many of their victims were Romanian sailors taken and held hostages for three or four months on end. Their numbers reached almost a hundred along the years. Part of the Romanian navigators' missions was not only to protect ships in the dangerous area but also to approach suspected local dhows and to provide assistance, fuel, food and medical care to crews in difficulty. Spectacular operations happened during the missions carried out by Romanians. Some were just routine, like refueling from a huge American tank ship, others meant life or death as Romanian fighters from the special forces approached suspected pirate ships. As that was the first such mission for the Romanian naval forces, the public's interest was extremely high as was the responsibility of a TV correspondent embedded with the frigate's crew fro two weeks. Meeting the public's interest and the military requirements on board was a very intricate maneuver both for the military commander and for the civilian correspondent. In the end, both the crew and the journalist could meet the demands of their particular professions.

Keywords: Maritime piracy, Romanian frigate, operation „Atalanta", Somali pirates, tv reporting.

La început de secol şi de mileniu, în epoca digitalizării şi a globalizării, a tehnologiilor ultra-performante, omenirea se confruntă cu un fenomen care a marcat iniţial relaţiile internaţionale moderne între secolele ale XVI-lea şi al XVIII-lea: pirateria maritimă. În mod cu totul surprinzător, mijloacele de detecţie şi de combatere a jafurilor pe marea internaţională nu au reuşit să trimită practicile medievale înapoi în istorie.

În Convenţia Naţiunilor Unite a Dreptului Mării din 1982, pirateria consta din:

(a) orice acte ilegale de violenţă sau deţinere sau orice act de jaf comis în scopuri personale de către echipajul sau pasagerii unui vas sau ai unei aeronave private şi efectuate:

(i) pe marea internaţională împotriva altei nave sau aeronave sau împotriva unor persoane sau proprietăţi la bordul unei astfel de nave sau aeronave;

(ii) împotriva unui vas, aeronave, persoane sau proprietăţi într-un loc din afara jurisdicţiei oricărui stat;

(b) orice act de participare voluntară la operarea unui vas sau aeronavă în cunoştinţă a faptului că aceasta devine un vas sau o aeronavă pirat;

(c) orice act de incitare sau de facilitare internaţională a unui act descris în sub paragrafele (a) şi (b)[1].

În ultimele trei decenii, pirateria maritimă a apărut şi se manifestă tot mai agresiv în două zone dominate de un stat în curs de eşuare, Nigeria, şi în zona litorală a unui stat eşuat Somalia.

Pentru România fenomenul nu mai este doar o poveste romantică, narată cinematografic pe plaje însorite cu actori decorativi şi dive răpitoare. România, deşi nu mai are flotă comercială are Academie navală, Şcoală de maiştri şi tehnicieni de marină şi este una din cele nouă ţări care furnizează personal pentru echipajele internaţionale ale navelor comerciale. Potrivit sindicatului român de profil, cel puţin treizeci de mii dintre membrii săi sunt angajaţi de armatori străini şi navighează prin zonele periculoase. Şi nu fără riscuri! Până la data elaborării acestei comunicări, mai mult de şaizeci dintre ei au fost ostatici ai piraţilor din Golful Aden sau din Golful Benin[2].

Largul coastelor africane a devenit, după anii 1990, teatrul unor acte banditeşti împotriva navelor comerciale, care au provocat pagube armatorilor nevoiţi să-şi răscumpere bunurile şi echipajele cu sume fabuloase şi au periclitat schimbul liber de mărfuri pe marea internaţională.

Pirateria africană se leagă de câteva variabile înglobate în ultimele două decenii într-o ţesătură complexă de fenomene şi realităţi care au dovedit că efortul eficient de combatere a ei nu mai poate să cadă în responsabilitatea unui singur stat. Între aceste variabile se înscriu:

- violenţa şi terorismul din interiorul continentului african: Somalia, Sudan, Nigeria, Sierra Leone, Liberia, Cote d'Ivoire;

- interesul Statelor Unite şi al ţărilor occidentale de a constitui alianţe cu guvernele din zonă pentru folosirea bazelor locale în lupta împotriva extremiştilor şi chiar înfiinţarea propriilor baze, cum este cea americană din Djibuti;

- poziţionarea strategică a bandelor de atacatori în puncte de mare importantă pentru traficul internaţional, în special de petrol. Deborah West explica poziţia americană, arătând că "încă înaintea declanşării războiului împotriva terorismului [SUA] au luat decizia semnificativă potrivit căreia Cornul Africii avea să devină o componentă critică a acestui război. O altă hotărâre importantă luată de Comandamentul Central (CENTCOM) a fost să plaseze cartierul general al Forţei Comune de Atac din Cornul Africii (CJTF-HOA) într-o ţară minusculă dar importantă, Djibuti. Principalul motiv se întemeiază pe poziţionarea ei în proximitatea strâmtorii Bab al-Mandeb, considerată cel de-al doilea punct important în navigaţia globală şi un obiectiv potenţial al activităţilor teroriste"[3].

- situaţia internă din unele ţări lipsite de controlul administraţiei centrale pe tot teritoriul naţional, aşa-numitele "ţări eşuate" sau "failed states". Jeffrey Young considera că acestea domină peisajul politic în Africa. Din punct de vedere istoric, consideră autorul citat, ele sunt copleşite de corupţie, incapabile să se guverneze, cu zone întinse, mai ales spre frontiere, trecute sub controlul unor forţe rebele. Caracteristicile unui asemenea stat eşuat din Africa derivă din "factualizarea grupurilor etnice şi religioase, accesul diferenţiat [al acestor grupuri] la beneficiile economice şi absenţa drepturilor omului[4]".

1United Nations *Convention of the Law of the Sea (UNCLOS)* of 10 December 1982, Part VII: High Seas, Article 101.

2 Interviu structurat cu Adrian Mihălcioiu, Inspector ITF, Sindicatul Liber al Navigatorilor, 6 septembrie 2012, Constanţa.

3 Deborah West, *Combating Terrorism in The Horn of Africa and Yemen*, World Peace Foundation Reports, Cambridge, Massachussetts 2005, p.6.

4 **J**effrey Young, *Failed States Foster Terrorism*, November 6, 2006, http://www.voanews.com/english/archive/2006-11/failed2006-11-09-voa3cfm, accesat 27.01.2010.

Într-un raport asupra securităţii de durată, ambasadorul american Ronald D. Palmer considera impropriu termenul de stat eşuat şi propunea înlocuirea lui cu cel de "stat slab" sau "weak state". În descrierea acestui tip de stat el includea câteva caracteristici comune zonei sub-sahariene:

— presiuni etnice uriaşe;
— mişcări masive de refugiaţi;
— migraţie cronică;
— dezvoltarea economică inegală pe interese de grup;
— declin economic accentuat sau sever;
— criminalizarea sau delegitimarea statului;
— deteriorarea progresivă a serviciilor publice;
— transformarea aparatului de securitate într-un stat în stat;
— intervenţia altor state sau a unor potagonişti externi[5].

Într-un asemenea mediu, violenţa internă sau "terorismul intern" cum îl numeşte Paul Marshall[6] devine un *modus vivendi* pentru foşti comandanţi militari căzuţi în dizgraţie (vezi traiectoria lui Paul Nkunda în Ruanda şi în R. D. Congo), pentru aventurieri, şefi de trib avizi de putere sau cuceritori rataţi. Proliferarea lor, graniţele convenţionale nesupravegheate, sărăcia în expansiune rapidă, frustrările politice, exaltarea religioasă şi represiunea au creat un mediu în care prosperă un fel de alienare a radicalismului generator de terorism intern şi internaţional. Natura incertă şi neconsolidată a multora dintre statele africane încă de la împărţirea colonială la sfârşitul secolului al XIX-lea (The scramble for Africa) şi coruptibilitatea clasei politice locale au transformat unele teritorii africane în perimetre ale violenţei interne prelungite, în condiţiile unei sărăcii cronice şi a absenţei autorităţii interactive şi inclusive, în acte de piraterie în apele internaţionale. Revenind la editorialistul Paul Marshall, evocat anterior, una din observaţiile sale despre "terorismul intern" a adus un element interesant în analiza reactualizării pirateriei maritime. El constata că războaiele de eliberare, luptele pentru obţinerea independenţei au lăsat ambiguităţi reziduale, nu au stabilit o distincţie între teroriştı şi luptători pentru libertate şi s-a prelungit ostilitatea faţă de politicile coloniale şi post-coloniale[7].

Exemplificarea cea mai elocventă a unei asemenea analize o oferă Somalia, statul de origine al briganzilor mării din zilele noastre. Una din ţările sub-sahariene cele mai consistente din punct de vedere etnic (dintr-o populaţie de 8.699.000, 92,4% sunt somali, 2,2% arabi, 1,3% afari, 4,1% alţii[8]) este practic neguvernabilă, autoritatea centrală controlând capitala, şi nici aceea în întregime. La începutul lui 2010, în 19 zile de luptă între forţele guvernamentale şi miliţiile Hizbul Islam şi Al Shabaab 63 de mii de civili au pornit în exil intern[9] din cauza violenţelor. Acest teritoriu a devenit expresia pirateriei moderne în primul rând din cauza sărăciei dar şi a lipsei de autoritate şi coordonare a operaţiunilor de securitate naţională.

Spart la sfârşitul secolului al XIX-lea de francezi, de britanici şi apoi de italieni, regatul Punt s-a văzut risipit în Somalia Britanică, şi Somalia Italiană, cele două colonii transformând provincia de nord, Somaliland şi pe cea din sud-est, Punt-land, în două entităţi diferite, cu stăpâni şi reguli diferite.

---

5 Ronald D. Palmer "Promoting Sustainable Security" în *The Failed States Index*, Fund for Peace 2006, http://fundfor peace.org/programs/si/failindex2006.php, accesat 09.02.2010.
6 Paul Marshall, "Radical Islam's Move on Africa", *The Washington Post* October 16, 2003, p. A25.
7 *Idem.*
8 Time Almanac 2009, p.487.
9 David McKenzie, *Fighting in Somalia displaces 63,000 people*, CNN.com, http://cnn.cite.printthis.clickability.com/pt/cpt?action=cpt&title=Fighting+in+Somalia+di..., accesat 20.01.2010

La capătul a şase decenii şi mai bine de istorie paralelă, cele două colonii au format în 1960 Republica Somalia. Lunga domnie a lui Siad Barré şi prăbuşirea ulterioară a regimului său totalitarist întins pe 22 de ani au lăsat un vid de putere pe care s-au repezit să-l umple miliţiile islamiste şi baronii războiului[10]. Nemulţumirea populaţiei, haosul administrativ, anarhia politică şi revolta militarilor au alimentat ascendenţa pirateriei ca mod de viaţă, sursă de venituri nemuncite şi resort al puterii. Franklin Ogbunwezeh a descifrat în această paradigmă siajul convenţiei imperialiste din perioada colonială. Creaţiile acelei epoci erau destinate să servească unui scop potrivit căruia legitimitatea lor ontologică sau *raison d'etre* avea să se piardă. Dispariţia statelor sau a dominioanelor incapabile să se auto-propulseze le-a condamnat la implozie. Decăderea a fost orchestrată de hoarde de piraţi locali, antrenaţi în "nobila artă a pirateriei"[11]. Aceşti noi protagonişti au căpătat o statură internaţională din două motive:

— îndrăzneala de a ataca nave de mare tonaj în apele internaţionale, inclusiv tancuri petroliere, prin acţiuni de vizibilitate extremă, relatate de agenţiile de ştiri filmate, gen REUTERS TV sau Associated Press Television News;

— capacitatea de a extorca sume enorme pentru eliberarea echipajelor şi a vapoarelor aflate sub controlul lor. Potrivit surselor ONU, între 250 şi 800 de milioane de dolari ar fi totalul sumelor acumulate din pirateria somaleză într-un singur an[12].

În 2009, pentru al treilea an consecutiv atacurile împotriva unor vapoare de mărfuri în afara apelor teritoriale ale unui stat sau altul au continuat să crească şi au depăşit numărul de 400, adică mai mult de unul pe zi. Aceste "incidente", cum le numeşte Biroul Maritim Internaţional, au făcut obiectul unui amplu raport publicat la începutul lui 2010[13], care a înregistrat cantitativ un fenomen cu efecte şi repercusiuni mult mai profunde. Numai Statele Unite au pierdut în urma atacurilor banditeşti pe mare între 13 şi 19 miliarde de dolari anual din cauza blocării unei mari cantităţi de produse pe navele sechestrate săptămâni şi chiar luni de zile. Paza de coastă şi marina militară americane au reuşit să elibereze Marea Caraibilor de piraţi, dar fenomenul nu a dispărut, ci s-a mutat în largul coastelor Africii, în vest la confluenţa dintre fluviul Niger şi Oceanul Atlantic şi în est de la Golful Aden înspre sud, de-a lungul coastelor somaleze[14].

Odată cu înmulţirea alarmantă a atacurilor şi cu creşterea devastatoare a pagubelor comunitatea internaţională s-a mobilizat şi pentru ca să consolideze diferenţele semnificative între pirateria maritimă şi terorismul pe oceanul planetar[15]. Mai multe forme de coalizare a adus în teatrul de operaţiuni din vestul Oceanului Indian nave de luptă din ţările interesate direct de menţinerea şi dezvoltarea securităţii transporturilor maritime în zonă. Una din iniţiativele multinaţionale de limitare şi combaterea a pirateriei maritime a fost operaţiunea „Atalanta" a Uniunii Europene. Operaţiunea a aplicat prevederile rezoluţiilor 1814, 1816, 1838 şi 1846 ale Consiliului de Securitate al Organizaţiei Naţiunilor Unite, a fost lansata pe 8 decembrie 2008 şi a fost prelungită până la sfârşitul acestui an.

---

10 Vezi Nicolae Melinescu, *Uriaşul care se trezeşte. Africa sub-sahariană în ultimele trei decenii*, CA Publishing Cluj Napoca, 2009, p.133, 338.

11 Franklin Ogbunwezeh, "*Africa:The Ontology of Failed States*", httm://dawedu.com/ogbunwezeh1.htm, accesat 02.02.2010

12 Shruti Pant, *Anti-piracy strategies proving effective, UN says*, CNN.com, 2 February 2010.

13 ICC Commercial Crime Services, *International Maritime Bureau's Piracy Report 2009*, #3 http://www.ice-ccs.org/index.php?option=com_content&view=article&id=385:2009-world..., accesat 03 februarie 2012

14Anne Luft Korin "Terrorism Goes to Sea", *Foreign Affairs* http://foreignaffairs.org/2004/101faesay83606/gal-luft-anne-korin/terrorism-goes-to-sea.html, accesat 8 ianuarie 2010.

15 *Vezi* Ioan Damaschin, Ştefan Georgescu, „Aspecte actuale ale pirateriei şi terorismului maritim", Comunicare la Conferinţa naţională *Devianţa şi delincvenţa juvenilă,* 29-30 octombrie 2010.

Forţa Navală a Uniunii Europene a fost inclusă în acţiunea globală de combatere a pirateriei maritime în largul coastelor Somaliei. Iniţial principala preocupare a fost protejarea transporturilor cu ajutoare umanitare pentru ţările din estul Africii, organizate de Misiunea Uniunii Africane în Somalia (AMISOM) şi de Programul Alimentar Mondial (World Food Program). Navele de luptă angajate în operaţiune au supravegheat, de asemenea regimul pescuitului în apele teritoriale somaleze pentru prevenirea exploatării abuzive de către pescadoarele industriale neautorizate[16]. În 2012 a fost extinsă aria de acţiune a navelor EUNAVFOR şi în interiorul apelor teritoriale somaleze, locul de refugiu şi de sechestrare a vapoarelor ocupate de piraţi[17]. Ca urmare a creşterii capacităţii de patrulare şi monitorizare a forţelor Uniunii Europene, „72 la sută din atacurile piratereşti au fost dejucate în urma aplicării noilor concepţii de operare, a folosirii de către navele comerciale a unui sistem unitar de securitate şi a cooperării de înaltă ţinută a forţelor navale”[18]. Pe 15 mai 2012, forţele navale ale UE au întreprins primul raid împotriva bazei piraţilor somalezi de la Harardhere, o localitate litorală cu 2000 de locuitori situată la nord de capitala Mogadishu. Acţiunea în interiorul apelor teritoriale şi chiar a uscatului somalez a fost posibilă în urma acordului Guvernului Tranzitoriu care permitea forţelor internaţionale să intervină în zone în care statul eşuat nu avea nici o putere de menţinere a ordinii publice.

Pentru obţinerea acestui acord de principiu a fost nevoie de un demers politic îndelungat, dezvoltat şi de Grupul de contact, constituit de peste patruzeci de ţări prezente în zonă cu nave de luptă în ianuarie 2009 pentru ca să dea consistenţă numeroaselor eforturi de stopare a unei crize emergente[19] provocată de actele piratereşti ce aveau să devină tot mai frecvente în anul imediat următor cu efecte materiale şi umane îngrijorătoare. Din 4185 de navigatori atacaţi de piraţi în 2010, 1090 au fost luaţi ostatici şi o treime din ei au fost supuşi unor abuzuri. Unii dintre marinarii capturaţi au declarat că au fost folosiţi ca scuturi umane în timpul unor atacuri ulterioare capturării lor. Într-o perioadă de patru ani, din 3500 de ostatici 62 au murit din cauza malnutriţiei iar 25 au fost asasinaţi. In unele cazuri ostaticii au fost torturaţi şi mulţi dintre ei au fost victimele unor traume psihologice prelungite după eliberare[20]. Unul dintre supravieţuitorii români ai unei captivităţi de patru luni mărturisea: „Piraţii au început să-şi dea seama că armatorul îi păcăleşte [în legătură cu achitarea recompensei de trei milioane de dolari, *n.a.*]. Atunci l-au scos pe cel mai bătrân marinar, care avea cam 62 de ani, l-au târât pe punte, l-au luat la bătaie şi trăgeau pe lângă el. Un singur glonţ ricoşat din puntea de fier putea să-l omoare oricând. De fapt vroiau să bage groaza în noi. L-au legat pe acest bătrân cu funii şi-l aruncau peste bord, după care-l scoteau din apă mai mult mort decât viu. Acolo era plin de rechini. Eu vedeam către trei patru rechini o dată. Erau mari, de câte patru-cinci metri. Le-am zis piraţilor să împuşte rechinul cel mai mare că nu mai aveam ce să mâncăm şi mi-au zis “nu, să vă hotărâţi să săriţi în apă”. Dacă săream peste bord nu aveam nici o şansă. Au început să ne taie mâncarea, ne-au luat toate ţigările. Apă nu mai vroiau să ne dea. Ziceau: ‘dacă nu aveţi bani nu vă dăm nimic’”[21].

În primăvara anului 2012, Consiliul Superior de Apărare a Ţării a anunţat că România urma să participe la iniţiativa europeană cu Fregata “Regele Ferdinand”. Timp de 93 de zile

[16] Gheorghe Marin, Adrian-Sirojea Mihei, *TERORISMUL MARITIM. MIT ŞI REALITATE*, Editura Centrului Tehnic-Editorial al Armatei, Bucureşti, 2010.
[17] GGI Analysis: The Somali crisis and the EU". *Global Governance Institute*. 24 July 2012, accesat, 2 mai 2014.
[18] EUNAVFOR Operation Atalanta, Force Commander Rear Admiral Philippe Coindreau, http://eunavfor.eu/2010/12/eunavfor-force-headquarters-handover-ceremony/, accesat 2 mai 2014
[19] Paul Dobrescu, *Geopolitica*, comunicare.ro, Bucureşti, 2003.
[20] Jonathan Saul (20 June 2011). "Deaths of Seafarers in Somali Pirate Attacks Soar". Reuters.
[21] Interviu structurat cu Teofil Virgil Creţu, 12 septembrie 2012, Sulina.

nava românească de luptă a parcurs peste 17 mii de mile marine în vestal Oceanului Indian, de la ieşirea din Marea Roşie până la sud de Ecuator în zona insulelor Comore. Prima participare a navei amiral a marinei române la o acţiune de asemenea amploare a generat interesul publicului din ţară prin noutatea tipului de misiune şi prin angajarea fregatei într-o operaţiune care urmărea tocmai siguranţa navelor comerciale care aveau la bord şi marinari români. Una din căile de respectare a dreptului publicului la informaţie a fost şi prezentarea prin transmisiuni de la bord a principalelor activităţi incluse în misiune.

În calitate de corespondent acreditat, am relatat despre desfăşurarea expediţiei timp de două săptămâni, de la escala în portul tanzanian Dar es Salam până la escala în portul Djibuti. Procedeul încartiruirii jurnaliştilor în unităţi militare s-a dovedit productiv în campaniile din Kosovo, din Irak şi din Afganistan şi a permis apropierea publicului şi cunoaşterea de către membrii săi a modului în care armata acţionează în diverse teatre de operaţiuni. O asemenea angajare profesională presupune asumarea unei răspunderi sporite de către ambele părţi:

- corespondentul trebuie să răspundă principalelor principii şi coordonate profesionale prin prezentarea fidelă, promptă şi corectă a informaţiilor, **cu respectarea consemnului militar;**

- unitatea gazdă trebuie să garanteze securitatea corespondentului, precum şi furnizarea informaţiilor de interes public, nesecretizate care pot contribui la îndeplinirea obligaţiilor sale profesionale.

Între aceste reglementări se desfăşoară viaţa de zi cu zi pe durata demersului publicistic. În cazul relatărilor însoţite de imagini din timpul operaţiunilor efectuate de fregata românească, respectarea angajamentelor reciproce a devenit mult mai strictă. Pe baza unei convenţii încheiate înainte de îmbarcare, atât textele corespondenţelor cât şi imaginile însoţitoare erau controlate fie de comandatul navei, comandor Mihai Panait, fie de ofiţerul de legătură cu mass media, locotenent comandorul Egorov. Aparent poate să pară cenzură, dar relatările din asemenea conjuncturi implică siguranţa unui mare număr de oameni, pot să aducă atingere din neştiinţă succesului misiunii de luptă, pot să compromită autoritatea profesională a celor implicaţi. Din această cauză am acceptat asemenea rigori, introduse nu pentru controlul în sens negativ al conţinutului corespondenţelor, ci pentru respectarea angajamentelor de principiu luate de partea română, respectiv Ministerul Apărării, atunci când a solicitat acreditarea jurnalistului la comandamentul britanic al întregii misiuni. Respectarea unor recomandări sau cerinţe s-a dovedit o atitudine productivă, pentru că le-a permis membrilor relevanţi ai echipajului să transmită informaţii utile pentru relatări şi să discute în cadrul neoficial anumite aspecte menite să contribuie la înţelegerea de fond a misiunii precum şi a mecanismelor care ordonau activităţile de la bord. Aşa se face că relatările au avut un grad maxim de veridicitate prin imaginile înregistrate la numeroase momente revelatoare pentru efortul echipajului de a îndeplini exemplar solicitările transmise de comandamentul operaţiunii, cum au fost:

- alimentările în marş cu combustibil de la o navă cisternă americană de 300 de mii de tone,

- abordarea unor pescari pentru obţinerea de informaţii despre prezenţa piraţilor;

- exerciţiile de tragere cu armamentul de la bord şi cu armamentul individual al membrilor unităţii speciale de abordare;

- lansarea pe coardă a militarilor din grupa de verificare;

- survolarea la bordul elicopterului Puma naval a zonei de coastă somaleze.

Pătrunderea unui civil în spaţiul şi în viaţa militarilor care pe un perimetru redus la cei 150 de metri lungime ai navei este un gest neobişnuit şi unii din membrii echipajului, puţini, au avut reţineri, mai ales în prezenţa video-camerei. Majoritatea, navigatori cu dragoste de marinărie şi cu pasiune pentru munca lor, s-au adaptat din mers şi au devenit camarazi de drum în egală măsură competenţi şi ospitalieri. Alături de ei, am realizat relatări aproape

zilnice despre desfăşurarea misiunii pentru că în fiecare zori de zi când în megafoane se auzea vocea baritonală a deşteptării „Bună dimineaţa „Regele Ferdinand", descifram promisiunea unor momente interesante atât pentru mine cât şi pentru publicul de acasă. Tot ceea ce se întâmpla la bord, de la recuperarea din valuri a lui Otto, manechinul folosit pentru exerciţiile „om la apă", până la vizita comandantului operaţiunii, contraamiralul Enrico Credentino, sau la întâlnirea cu fregata turcească Gemlâk, purta o anumită conotaţie care sublinia importanţa relatării şi a corectitudinii faptelor prezentate.

Mai mult decât în orice altă conjunctură, acurateţea imaginilor, exactitatea informaţiilor, tonul relatării, fluenţa structurii informaţionale compuneau viziunea de ansamblu a reportajului. Ceea ce consider ca a reprezentat esenţa misiunii de paisprezece zile la bordul fregatei a fost respectarea regulilor şi a cerinţelor formulate de cei care m-au primit în mijlocul lor, într-o lume riguroasă, consemnată unor regulamente clare al căror scop nu a fost îngrădirea informaţiei ci tocmai transmiterea unei imagini corecte despre mersul evenimentelor. Ceea ce nu înseamnă că nu au existat constrângeri şi chiar frustrări din partea corespondentului. Unul dintre momentele cele mai sensibile a fost aducerea la bord a nouă suspecţi de piraterie, surprinşi de fregata turcească Gemlâk, la aproape o mie de mile marine de malul somalez, acolo unde pescarii nu ajung niciodată. Marinarii români i-au preluat ca să-i identifice, să îi înregistreze şi să comunice datele obţinute comandamentului operaţiunii. Acesta, la rândul lui, stabilea dacă suspecţii pot fi acuzaţi de piraterie şi predaţi unei instanţe sau dacă datele şi probele obţinute nu susţineau o asemenea acuzaţie. Ca regulă de filmare, mi s-a cerut să nu înregistrez imagini prin care cei nouă să poată fi identificaţi, deoarece beneficiau de prezumţia de vinovăţie până la finalizarea unei posibile anchete. O reglementare greu de respectat în condiţiile care, pentru un corespondent, momentul reprezenta maximum de veridicitate a relatării. Fregata pornise cu misiunea să prindă suspecţi de piraterie, mă aflam faţă în faţă cu ei, dar consemnul era să nu le filmez chipurile, sau să-i filmez din spate când erau introduşi în închisoarea navei. Pentru unicitatea episodului am înregistrat toate imaginile, după cerinţele discursului cinematografic (plan larg, plan mediu, prim plan, plan detaliu) şi am transmis pentru reportaj doar imaginile care se supuneau reglementărilor. Am respectat şi cerinţa ca de la bordul navei să nu plece imagini compromiţătoare prin sistemul de comunicaţii prin satelit, şi am păstrat pentru arhivă şi reportajul bilanţier, realizat în ţară la încheierea misiunii secvenţa care le prezenta telespectatorilor întregul procedeu de preluare şi identificare a suspecţilor. În asemenea situaţii cel mai productiv este compromisul ale cărui limite maxime şi minime nu dăunează niciuneia dintre părţi şi asigură funcţionarea înţelegerilor iniţiale. Chiar dacă în sinea lui, comandantul a înţeles dorinţa de a prezenta imagini cu puternic efect emoţional, el nu putea şi nici nu i-am cerut să-şi încalce obligaţiile faţă de comandamentul operaţiunii şi faţă de nobila sa profesiune de navigator militar. Tentaţia senzaţionalului facil este cea mai ameninţătoare în situaţii de asemenea calibru şi satisfacerea ei nu îndeplineşte nici funcţia informativă, nici pe cea educativă şi, cu atât mai puţin pe cea de divertisment. Ceea ce poate să dea valoare relatării este noutatea absolută sprijinită de secvenţe explicative, descriptive şi de relaţie. Înregistrarea imaginilor în condiţii de stres, sub presiunea timpului şi a situaţiei unice de desfăşurare a evenimentului înseamnă concentrare maximă, detaşarea de cei implicaţi direct şi urmărirea scopului esenţial al reportajului: corespondentul reprezintă prelungirea interesului public şi are privilegiul să ajungă acolo unde telespectatorii nu ajung, să întâlnească oameni excepţionali în situaţii excepţionale.

Participarea la o secţiune din misiunea fregatei „ Regele Ferdinand" în cadrul operaţiunii „Atalanta" a pus o serie de probleme de etică profesională. Prima dintre ele a fost alegerea între a transmite relatări controlate de o autoritate extra-profesională de origine militară sau de a nu acoperi deloc un asemenea eveniment prin mijloace redacţionale proprii. Alternativa la această a doua opţiune ar fi fost preluarea unor imagini transmise de agenţiile

de ştiri filmate gen REUTERS TV sau Associated Press Television News. Asemenea reportaje, foarte bune calitativ şi din punctul de vedere al conţinutului şi din punctul de vedere al standardului tehnic au avantajul lor ca sursă de susţinere a unei ştiri fără cheltuieli directe şi fără deplasarea unei echipe proprii de filmare la locul evenimentului (costisitoare în condiţiile pirateriei maritime în largul coastelor Somaliei). Dezavantajul lor este că aceleaşi imagini sunt furnizate tuturor televiziunilor din ţară şi marilor canale de ştiri, gen CNN, Euronews, Al Jazeera sau France 24. Personalizarea acestor reportaje ca surse generale este un proces artificial care permite doar includerea opiniilor unor specialişti sau martori oculari proprii. Rola B, povestea în imagini rămâne aceeaşi pentru toţi. Pe de altă parte, furnizorii de reportaje citaţi se opresc, de obicei la teme, situaţii, persoane sau personalităţi în legătură directă cu ţara de origine şi tratează elemente asemănătoare din ţări „terţe" doar în măsura în care situaţia în care sunt implicate este cu totul excepţională şi constituie o „poveste de interes uman", sau în situaţia în care există o relaţie între aceştia şi ţara lor de origine, respectiv SUA sau Marea Britanie.

În faţa acestor argumente cred că prezenţa propriului corespondent la faţa locului slujeşte mult mai bine interesele, curiozitatea şi aşteptările propriului public pentru că relatarea este personalizată în funcţie de ceea ce priveşte direct acţiunile echipajului românesc, în cazul luat în discuţie. Este mai uşor şi mai convingător ca în reportajul despre activităţile fregatei „Regele Ferdinand" să fie inserate informaţii de ordin general despre operaţiunea „Atalanta" la care sunt asociate încă douăzeci şi trei de ţări, chiar dacă asemenea informaţii nu sunt susţinute de imagini directe de la aceasta asociere, decât să fie prezentată activitatea navigatorilor militari români pe fundalul evoluţiei unor vase de luptă americane, chinezeşti sau iraniene.

Prezenţa în teatrul de operaţiuni, înregistrarea imaginilor, relatarea despre proceduri inedite şi specifice rezumă, în egală măsură, circumstanţe de valorificare a potenţialului profesional al relatatorului, dar şi o serie de obligaţii care depăşesc criteriile şi scara de valori profesionale pentru că ele influenţează siguranţa şi eficienţa unor activităţi şi interese dincolo de exerciţiul strict publicistic.

Relatarea de la faţa locului are o funcţie redacţională foarte bine stabilită: este o marcă a credibilităţii, a gradului de urgenţă prin apropierea strictă în spaţiu şi în timp de un eveniment de maxim interes pentru publicul propriu, de noutate absolută –telespectatorul român vede cum arată un suspect de piraterie, deosebit de imagini romantice oferite de producţia Hollywood – şi are prilejul să recepţioneze în propria limbă, într-o exprimare accesibilă şi directă elemente care compun naraţiunea rostită şi discursul vizual.

O condiţie esenţială pentru succesul unor asemenea relatări este respectarea consemnelor, a înţelegerilor şi a îndrumărilor date de partenerii extra-profesionali care au o cu totul altă misiune. Cuvântul de ordine este colaborarea şi nu confruntarea, demonstraţiile de forţă, agresivitatea sunt contraproductive, încarcă inutil o relaţie limitată în timp şi scop şi nu îmbunătăţesc cu nimic calitatea demersului jurnalistic. Ceea ce deschide uşi, interlocutori şi accesul spre informaţii relevante sunt abordările echilibrate, respectul pentru misiunea fiecăruia şi căutarea căii spre adevăr.

BIBLIOGRAFIE

Damaschin, Ioan, Ştefan Georgescu, „Aspecte actuale ale pirateriei şi terorismului maritim",

Comunicare la Conferinţa naţională *Devianţa şi delincvenţa juvenilă,* 29-30 octombrie 2010.

Dobrescu, Paul, *Geopolitica*, comunicare.ro, Bucureşti, 2003.

EUNAVFOR, Operation Atalanta, Force Commander Rear Admiral Philippe Coindreau,

http://eunavfor.eu/2010/12/eunavfor-force-headquarters-handover-ceremony/

GGI Analysis: The Somali crisis and the EU". *Global Governance Institute*. 24 July 2012

ICC Commercial Crime Services, *International Maritime Bureau's Piracy Report 2009*, #3

http://www.ice-ccs.org/index.php?option=com_content&view=article&id=385:2009-world...

Korin, Anne Luft "Terrorism Goes to Sea", *Foreign Affairs*

http://foreignaffairs.org/2004/101faesay83606/gal-luft-anne-korin/terrorism-goes-to-sea.html

Marin, Gheorghe, Adrian-Sirojea Mihei, *TERORISMUL MARITIM. MIT ŞI REALITATE*, Editura

Centrului Tehnic-Editorial al Armatei, Bucureşti, 2010.

Marshall, Paul, "Radical Islam's Move on Africa", *The Washington Post* October 16, 2003.

McKenzie, David, *Fighting in Somalia displaces 63,000 people*, CNN.com,

http://cnn.cite.printthis.clickability.com/pt/cpt?action=cpt&title=Fighting+in+Somalia+di

Melinescu, Nicolae, *Uriaşul care se trezeşte. Africa sub-sahariană în ultimele trei decenii*, CA

Publishing Cluj Napoca, 2009.

Ogbunwezeh, Franklin, "*Africa:The Ontology of Failed States*",

httm://dawedu.com/ogbunwezeh1.htm

Palmer, Ronald D. "Promoting Sustainable Security" în *The Failed States Index*, Fund for Peace 2006,

http://fundfor peace.org/programs/si/failindex2006.php

Pant Shruti, *Anti-piracy strategies proving effective, UN says*, CNN.com

Saul, Jonathan (20 June 2011). "Deaths of Seafarers in Somali Pirate Attacks Soar". Reuters.

United Nations, *Convention of the Law of the Sea (UNCLOS)* of 10 December 1982, Part VII: High

Seas, Article 101.

West, Deborah, *Combating Terrorism in The Horn of Africa and Yemen*, World Peace Foundation

Reports, Cambridge, Massachussetts 2005.

Young, Jeffrey, *Failed States Foster Terrorism*, November 6, 2006,

http://www.voanews.com/english/archive/2006-11/failed2006-11-09-voa3cfm

ADRIANA TEODORESCU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

WISHING FOR CHILDREN. A POSTMODERNIST LITERARY PERSPECTIVE UPON SYMBOLIC IMMORTALITY THROUGH CHILDREN

Abstract: The present research aims at exploring the social and literary meanings of the human desire to have children, as it is represented in "The Snow Child" novel, written by the contemporary author Eowyn Ivey, and at pointing out that there is a subtle yet strong postmodern deconstruction of the symbolic immortality through children. The paper also discusses the possibility of interpreting the novel as an illustration of the contemporary anxiety towards the figure of the adopted child. The approach is interdisciplinary, the study uses concepts and methods pertaining to the field of death studies, to social constructivism or to literary criticism.

Keywords: symbolic immortality, deconstruction, children, adopted child, Eowyn Ivey.

1. Demersul şi obiectivele studiului

Studiul de faţă îşi propune să arate că romanul scriitoarei Eowyn Ivey, „Copila de zăpadă" (Ivey, 2014), apărut în anul 2012 (publicat în România în 2014), finalistă a premiului Pulitzer în 2013, oferă o perspectivă literară inedită asupra imortalităţii relative prin copii, o perspectivă ce se situează, la o primă vedere, la o dublă intersecţie, literară şi socio-culturală. Din punct de vedere tehnic, al compoziţiei literare, perspectiva asupra imortalităţii relative prin copii este parţial o rescriere a unui basm rusesc (basmul fetei născute din zăpadă) şi se plasează, astfel, într-un registru fantastic, parţial un roman realist ale cărui interferenţe cu basmul rusesc rămân pur ornamentale, nedistrugând caracterul realist al scrierii. Cea de-a doua intersecţie se referă la modul în care scrierea reflectă imortalitatea simbolică prin copii şi la valenţele socio-culturale ale acestei reflectări. Pe de o parte, opera lui Ivey pune în scenă o deconstrucţie radicală, fără rest, a nemuririi prin copii, iar pe de altă parte, o reprezentare particulară (aşadar ne-generală, cu rest) a eşecului imortalităţii, atunci când se încearcă edificarea acesteia prin copii străini biologic în raport cu beneficiarul constructului, psihologic şi cultural deopotrivă, de imortalitate. Prin imortalitate simbolică (sau relativă) înţeleg acel tip de construcţie psiho-culturală, care încearcă să îmblânzească realitatea inexorabilă a morţii prin intermediul unor strategii de proiecţie imaginară a identităţii proprii asupra altor elemente (copii, natură, muncă etc.) şi care apare o dată cu modernitatea şi cu decăderea marilor naraţiunilor culturale ale imortalităţii absolute, de sorginte religioasă (Baumeister, 1991; Lifton & Olson, 1974).

În vederea atingerii acestui scop, voi realiza o analiză combinată, socio-culturală şi literară, a textului scriitoarei din Alaska, încercând să subliniez faptul că punerea în chestiune a imortalităţii prin copii, ca tendinţă pregnantă a contemporaneităţii occidentale de a se raporta la urmaşii proprii – o tendinţă adeseori generatoare de stereotipii discursiv-comportamentale – constituie însuşi nucleul conceptual al acestei scrieri.

2. Un basm postmodern al dorinţei de a avea copii

Cartea autoarei americane născute în Alaska este un basm postmodern al dorinţei de a avea copii, după cum este şi, într-un mod secundar, derivat, un basm care pune în scenă

relaţiile dintre părinţi şi copii. Utilizând denumirea de basm postmodern urmăresc atât să aduc laolaltă aspectul fantastic şi cel realist al scrierii lui Ivey, cât şi să sugerez faptul că dorinţa de a avea copii, respectiv raportul părinţi-copii sunt înfăţişate în relaţie cu două sintaxe culturale majore. Una este cea a tradiţiei (care se confundă cu ancestralul), sau, mai corect spus, a trecutului comasat în ceea ce se numeşte „tradiţie", filtrat prin ochii teoretici şi sentimentali ai contemporaneităţii, iar cealaltă o sintaxă culturală a actualităţii. Aceasta din urmă, cu toate că acţiunea cărţii începe în 1920. Este destul de clar, după cum vom vedea, că există indici siguri ai unor reprezentări mai degrabă postmoderne decât moderne a dorinţei şi necesităţii de a avea copii. În acord cu prima sintaxă culturală, dorinţa de a avea copii este firească, naturală, iar nesatisfacerea ei are drept consecinţe o frustrare la nivelul ambilor potenţiali părinţi, căci copilul reprezintă o continuare a vieţii, dar nu a unei energii vitale, nu a oricărei vieţi, ci a celei particulare, a părinţilor (Bauman, 1992). În acord însă cu cea de-a doua sintaxă, dorinţa de a avea copii continuă să fie firească, dar este mult mai puternic activată din exterior, provocată social de către comunitatea care tinde să stigmatizeze absenţa unui copil într-un cuplu, astfel că se poate spune că ea devine hiper-naturală. Aceasta în măsura în care ne gândim că ceea ce se emană dinspre societate este parţial interiorizat de către părinţi ca fiind o emanaţie a naturii. În plus, chiar dacă se observă presiunea socială, natura nu este scutită de cerinţe. Tocmai pentru că societatea *cere* perpetuarea prin copii, natura devine cea care trebuie să *ofere*, să satisfacă dorinţa construită social (Brown, 2004). Apropo de construirea socială, trebuie să precizăm, dintru început, că, în oricare dintre cele două sintaxe ne-am afla, dorinţa de a avea copii este (inclusiv, în bună parte) edificată social.

Pentru a avea o fundaţie de la care să pornim discuţiile mai nuanţate este necesar să trecem în revistă principalele momente ale cărţii. „Copila de zăpadă" se desfăşoară în Alaska anilor 1920, un spaţiu al frigului, al zăpezii şi al unei sălbăticii extreme – inclusiv casele oamenilor se află la mare depărtare una de cealaltă, agricultura se practică cu greutate şi sărăcia ameninţă pe cel care nu ştie să îmblânzească aceste condiţii. Este riscul pe care şi-l asumă Mabel şi Jack, un cuplu trecut bine de prima tinereţe, care hotărăşte să plece din Estul luminos al Americii datorită incapacităţii lor de a trece peste pierderea (petrecută la 10 ani de la debutul acţiunii romanului) unicului lor fiu, mort la naştere. O pierdere cu impact extrem de negativ atât asupra lor, în calitate de cuplu, cât şi asupra relaţiei lor cu familia extinsă. Iar neputinţa lor de a concepe un alt copil face situaţia şi mai tensionată. Şi femeia, şi bărbatul întâmpină dificultăţi tot mai mari de relaţionare intra-familială şi cu cei din jur. Lui Mabel îi este tot mai greu să facă faţă întâlnirilor de familie în care persoane de gen feminin sunt ori însărcinate, ori însoţite de prunci, şi se simte, treptat, ameninţată – în însăşi identitatea ei care include o dimensiune intelectuală accentuată – de către evaluarea celorlalţi: „Intelectualele alea or fi ele capabile să discute despre politică şi marea literatură, dar – pentru numele lui Dumnezeu – sunt ele în stare să dea naştere unui copil?" (Ivey, 2014, p. 29). Nici lui Jack nu îi este mai uşor. O dată ajuns în Alaska, acesta va rememora acele vremuri în care nu ştia ce să răspundă la întrebările care vizau absenţa unui copil în viaţa lor. „Dacă spuneai că n-ai făcut copii, suna ca o opţiune, şi ce fel de nebunie mai era şi asta? Dacă spuneai că n-ai putut să faci, discuţia devenea stânjenitoare, iar ceilalţi judecau fie bărbăţia ta, fie sănătatea nevestei" (*ibid.*, p. 22).

Presiunile sociale se atenuează după mutarea în Alaska, dar sunt departe de a se estompa cu totul, deoarece Mabel este măcinată de amintirea copilului mort şi, simultan, de dorinţa ei de a avea un copil. O dorinţă pe care ştie că nu şi-o va putea împlini şi care tocmai din această cauză se transformă într-o rană. Care nu se închide însă conform aşteptărilor: „Fără copii gângurind sau plângând. Fără copii din vecini chiuind a joacă de-a lungul aleii. Fără lipăit de picioruşe pe treptele de lemn tocite de generaţii sau ţăcănit şi păcănit de jucării pe podeaua bucătăriei. Toate aceste sunete ale eşecului şi regretului său aveau să rămână în urmă, iar în locul lor avea să fie linişte" (*ibid.*, p. 9). Precum se poate subînţelege, eşecul se

referă la copilul ne-născut, iar regretul la copilul mort. Absorbită de drama maternităţii sale ratate, Mabel se distanţează şi mai mult de soţul ei, iar viaţa grea din Alaska, care-i determină să-şi pună probleme de supravieţuire, nu îi este de ajutor. De fapt, romanul se deschide cu tentativa eşuată a lui Mabel de a se sinucide în natură, doar că râul îngheţat refuză să se spargă şi nu o primeşte. Îşi fac prieteni, pe George şi pe Esther, însă ceea ce le va schimba viaţa este o noapte de iarnă în care îşi redescoperă subit copilăria, dar şi intimitatea maritală, şi încep să se joace în zăpadă, alcătuind o fetiţă de zăpadă, cu papuci, fular şi mănuşi, cu părul galben compus dintr-o iarbă sălbatică şi buzele înroşite cu fructe. A doua zi, produsele vestimentare umane lipsesc cu desăvârşire. O fetiţă ireală, părând a avea în jur de 8-9 ani, cu părul lung şi pielea palidă, de gheaţă, le va purta şi se va arăta pe rând celor doi. Încet, naraţiunea evoluează în direcţia acceptării fetiţei de către Mabel şi Jack drept un soi de fată adoptivă, care vine numai iarna şi dispare complet în lunile mai calde. Nu este considerată un simplu copil, ci o fiinţă care suscită permanent în cei doi întrebări referitoare la statutul lor social şi la valenţa lor afectivă de părinţi, oricât de atipici.

Extrem de interesantă este abilitatea cu care Ivey se menţine pe linia subţire dintre realism şi realism magic (Cheuse, 2012). Până la sfârşit, cartea nu elucidează nici pentru Mabel şi Jack, nici pentru cititor, dacă Faina, fata care se întreţine singură prin pădurile sălbatice şi îngheţate din Alaska, vânând şi ascunzându-se în peşteri, este o creaţie a celor doi neîmpliniţi spiritual şi nevalidaţi social părinţi sau doar o fată atinsă de o soartă tristă, care s-a adaptat perfect acelor condiţii vitrege, ajungând să-şi poarte singură de grijă fără probleme. Mabel îşi reaminteşte de cartea pe care o adora în copilărie, o carte cuprinzând basmul rusesc al Snegurocikăi, al fetiţei de zăpadă (basm din ale cărui versiuni fac parte moto-urile capitolelor), fetiţa creată de doi bătrâni care nu au putut avea copii şi care sfârşeşte prost, prin moarte, în toate variantele acestei poveşti, după cum îi va scrie lui Mabel sora sa. Este convinsă sau aproape convinsă, pe parcursul întregii cărţi, că Faina este o creaţie a lor, dar nu una din carne, ci din zăpadă şi iarnă. Va reuşi să obţină cartea de la sora sa şi va face schiţe care o surprind pe Faina în diverse ipostaze – un soi de fotografii ale părinţilor de astăzi – , în dorinţa ascunsă de a o păstra, de a o avea chiar şi după ce copila va dispărea într-un fel sau altul, lucru de care Mabel se teme. Pare să dorească să-şi valideze mereu, în orice interacţiune cu Faina sau în orice gând către ea şi în orice discuţie despre ea, perspectiva fantastică a unei creaţii speciale, pe jumătate demiurgice (căci copilul o face să se simtă superioară), pe jumătate demonice (deoarece această însufleţire din zăpadă o înspăimântă, după cum şi Faina şi pielea ei cea rece par o înspăimânta mereu într-o certă proporţie). Prietena ei, Esther, o suspectează de „febra cabanei", un complex halucinatoriu datorat izolării îndelungate în casă, dar, într-un final, concede că Mabel ar putea avea dreptate. Oricum, Mabel este prin natura ei înclinată să crediteze mai degrabă latura fantastică şi întunecată (Levy, 2012) a apariţiei Fainei: „Toată viaţa crezuse în ceva mai mult, în misterul ce prindea contur la limita simţurilor ei" (Ivey, 2014, p. 11)

De cealaltă parte, soţul lui Mabel, Jack, este un reprezentat al polului realist al cărţii. La trei săptămâni de la presupusa creare a Fainei, acesta este dus de către fetiţă în munţi, în ascunzătoarea stâncoasă în care îl găseşte pe tatăl biologic al acesteia, mort şi îngheţat. Fata îi cere lui Jack să-i promită că nu va dezvălui nimănui adevărul despre tatăl ei (mort de prea multă băutură şi probabil din pricina tuberculozei) şi, totodată, să-l îngroape pentru a nu fi mâncat de şoareci. Jack va respecta multă vreme, ani, promisiunea făcută. Uneori este şi el tentat de ipoteza unei creaţii din zăpadă, dar niciodată într-atât încât să facă din aceasta o realitate de căpătâi. Îşi motivează în faţa lui însuşi opţiunea de a nu o reţine pe Faina cu forţa, peste vară, la ei în casă, prin prisma acestei realităţi ne-fantastice: fetiţa este obişnuită cu pădurea, a fost nevoită să găsească metode de supravieţuire, dar şi prin observaţia conform căreia Faina rămânând la ei în casă ar avea de-a face mai curând cu dorinţa şi necesităţile afective ale soţiei sale, decât ale Fainei sau ale unui copil în general (*ibid.*, p. 98).

După 6 ani de zile în care întâlnirile la scară mare (de la un anotimp rece la altul) şi la scară mică (de la o zi la alta) sunt dictate exclusiv de voinţa Fainei, iar (pseudo)părinţii săi sunt tot mai împăcaţi cu un asemenea stil de viaţă, lucrurile încep să se schimbe. Fata, peste care timpul îşi lasă amprenta, metamorfozând-o treptat într-o adolescentă, se îndrăgosteşte de Garrett, băiatul prietenilor de familie ai lui Jack şi Mabel. Este momentul în care se vor convinge şi ei că Faina nu este un simplu produs al „febrei de cabană". Este şi momentul când ambii părinţi vor fi încercaţi de chinurile şi frica despărţirii de copil, vor experimenta ceea ce se numeşte sindromul „cuibului gol"[1]. Mabel cunoaşte spaima că o va pierde pe Faina prin topire, vede cum pe tâmplele fetei curge sudoare atunci când stă prea mult în preajma casei, iar Jack se simte trădat de Garrett, băiatul care i-a ajutat ani de zile cu gospodăria. Realismul şi fantasticul se îmbină din nou strâns şi îşi accentuează cu forţă suprapunerea mai cu seamă după căsătoria, consimţită, în final, de toţi cei patru părinţi, a celor doi tineri. La puţin timp după ce naşte, chinuită de căldură – naşte numai după ce i se aduce o ulcică de zăpadă – dar mai ales, chinuită, pe tot parcursul graviditătţii, de îndoiala că ar putea să nu fie o mamă bună şi hăituită de ideea că, de fapt, nu *doreşte* să devină mamă, Faina îşi abandonează soţul, fiul proaspăt născut şi familia dobândită pentru a se pierde în munţi.

3. Două modalităţi de interpretare

Chiar şi din cele discutate în capitalul anterior este evident că dorinţa de a avea copii – în înţelesul ei complex, socio-cultural, care depăşeşte imediatul instinctului – este vectorul principal de structurare a logicii narative a romanului. Dar a ne limita la a observa acest lucru înseamnă să ratăm tocmai sensul acestui tip de vectorizare. Care este unul dual. Conform primului sens, romanul se poate citi drept un roman care are în centru tematica adopţiei sau a parentalităţii secundare – în raport cu ceea ce este comun – , ca dimensiune umană profundă, care trebuie să se confrunte cu o discrepanţă majoră, biologică (nu ştim sigur gradul de *umanitate* al Fainei) şi socială (educaţia de care Faina se lasă impregnantă este minoră), între orizontul de aşteptare al părinţilor faţă de copil şi, respectiv, realitatea comportamentală şi ontologică propriu-zisă a acestui copil. Conform celui de-al doilea sens însă, romanul este o ilustrare literară a unei neîncrederi fundamentale în capacitatea copiilor, fie ei proprii, biologici, sau adoptaţi, de a asigura un substitut de imortalitate sau un construct coerent şi funcţional (la nivel psihologic şi social) de imortalitate simbolică. În fond, cele două sensuri nu sunt complet separate, ci trebuie înţelese ca aflându-se într-un raport de incluziune. Cu alte cuvinte, primul sens, prima modalitate de interpretare a cărţii este înglobată de către cea de-a doua, fără însă ca cititorul să fie nevoit să o parcurgă şi pe aceasta. Lectorul se poate opri la a vedea în roman un basm postmodern al căutării copilului menit să satisfacă o necesitate ardentă de a beneficia de o alteritate specială (o „pueri"-alteritate), şi la ce se întâmplă atunci când el este găsit, dar fără putinţa de a fi vreodată total integrat în familie.

3.1. Copilul adoptat. Perpetuarea unor aprehensiuni socio-culturale

Într-adevăr, Faina stă pe locul copilului adoptat – prin acesta înţelegând o serie de reprezentări socio-culturale – aşa cum a fost el definit de către/în cadrul postmodernismul culturii de masă. Aşa cum o demonstrează numeroasele producţii cinematografice de tip horror şi thriller[2] ale ultimilor ani (*The Orphan*, 2009; *Case 39*, 2009, etc.), precum şi numeroasele opere ale literaturii horror şi de suspans (John Saul, ca să numim un singur autor), copilul adoptat este întotdeauna un copil incert, rău, un copil pe care nu se poate paria, care vine de nicăieri sau cel puţin din afara unei biologi sigure şi ordonate către perpetuarea

[1] http://www.sfatulmedicului.ro/Psihologie-si-psihoterapie/sindromul-cuibului-parasit-gol_12745, consultat ultima dată în 08.07.2014.

[2] Producţiile cinematografice horror excelează în deconstrucţia unor stereotipii sociale luminoase, agreate la scară mare – frumuseţea şi puritatea copiilor, ca şi capacitatea lor de a aduce fericire părinţilor şi celor din jur este doar una dintre ele, dar foarte bine reprezentată.

speciei. În imaginarul postmodern, copilul adoptat, străin biologic celor care o să-i devină părinţi, se infiltrează adesea în copilul de sânge al cuplului (*Rosemary's Baby*, 1968; *The Omen*, 1976; etc.). Astfel, copilul rezultat este un hibrid, mixtură între produsul unei reproduceri standard ce joacă rol de formă şi produsul unei reproduceri deviate, frecvent de natură demonică, care nu îi implică pe cei doi părinţi şi care joacă rolul conţinutului sau al unei bune părţi din acesta. Contribuitor de seamă la această negativizare a imaginarului copilului adoptat în contemporaneitate ar putea fi nu numai poziţia nefastă pe care se află copilul adoptat, copilul străin care este dorit în postura de copil propriu – o poziţie care este eminamente cea a „celuilalt", a „departe"-lui – cât şi prestigiul unor teorii biologice (Dawkins, 1976) care fetişizează ADN-ul, ideea de transmitere a genei proprii ca mod de a re-valida coerenţa semantică a lumii în care trăim (De Souza, 2004).

Copila de zăpadă, Faina, apare în viaţa celor doi părinţi neîmpliniţi atunci când ei au cam depăşit vârsta, oricât de relativ, propice de a deveni părinţi (ambii sunt în jur de 50 de ani), ea însăşi având 8 sau 9 ani. Este drept că mularea cadrelor temporale pe un interval de timp ceva mai specific maternităţii şi paternităţii, pe de o parte, iar, pe de alta, a naşterii sau copilăriei timpurii, nu ar fi făcut decât să sporească caracterul surogat al relaţiei dintre cei doi şi Faina, nicidecât să-l elimine. Şi la douăzeci de ani, Mabel şi Jack ar fi rămas să îndeplinească funcţia de părinţi adoptivi, la fel cum şi cu cinci ani mai mică, Faina nu s-ar fi convertit în fiica biologică a acestora. Cartea duce până dincolo de final originea de două ori necunoscută a fetei. Fie că dăm crezare filonului fantastic, fie celui realist, misterul nu este nicidecât elucidat. Dificultatea nu vine, aşadar, din a alege între cele două variante, ci din ceea ce variantele propun. În cheie fantastică, Faina este o creaţie a cuplului alcătuit din Mabel şi Jack. Dar natura acestei creaţii nu este deloc elucidată. Pare a avea de-a face cu partea spirituală, prin puterea dorinţei de copil (Mabel tânjeşte continuu după un copil), prin intensitatea regretului după copilul propriu mort la naştere (regret care amplifică, şi de fapt, măcar parţial, cauzează dorinţa de copil), cu partea trupească (cei doi au relaţii intime, după multă vreme, în chiar seara creării fetei), dar şi cu partea fantastică, căci conceperea Fainei numai naturală nu este, cu toate că se realizează în natură şi poate cu aportul unor forţe necunoscute ale acesteia. Practic, alcătuirea Fainei se datorează unei medii ponderate altfel greu de calculat exact, dintre spiritual, trupesc şi supranatural. Un supranatural uşor demonic, întors către partea întunecată a existenţei, cum aminteam şi mai sus, care este vizibil în descrierile trupului şi apariţiilor fetei – impregnate de frig şi de rigiditate, a zâmbetului ei metalic.

Dar tot neelucidată rămâne originea fetei şi dacă acceptăm mai degrabă varianta realistă a poveştii, susţinută, la nivel textual, de către Jack. Cum a ajuns fata în munţi, cum a ajuns tatăl fetei în Alaska, nevăzut şi neştiut de nimeni, cum a reuşit, apoi, fata de maxim nouă ani să se descurce atât de bine singură, să vâneze animale, să se apare de sălbăticie şi, mai ales, să se protejeze de frigul extrem, tipic acelor ţinuturi. În ochii lui Jack şi ai lui Mabel, dar şi în ochii cititorului, normalitatea, oricât de redusă, a Fainei nu se poate menţine mai mult de un sezon, căci este subminată la fiecare dispariţie a fetei, în cursul lunilor în care zăpada se topeşte. Fantasticul pluteşte şi deasupra perspectivei realiste a originii lui Mabel, iar dacă nu o cucereşte în totalitate (din punct de vedere al logicii textuale) este pentru că există o variantă de compromis între fantastic şi real, anume extraordinarul, văzut ca o extensie, ca un efort al realului către ceea ce îl anulează, fără să depăşească însă pragul respectiv. Teoretic, se pot imagina sisteme în care Faina, un copil de opt-nouă ani, se poate susţine singură într-o lume ostilă, ba chiar se poate adapta perfect, fericit, acesteia, însă răspunsul la originea ei nu se poate scutura de contagiunea cu aprehensiunile culturale, prezente în cultura de masă actuală, referitoare la provenienţa, scăpată de sub control, a copilului adoptat.

4.3. Copilul pur şi simplu. Deconstrucţia imortalităţii simbolice prin copii

Cititorul s-ar putea opri, cum spuneam, la a decoda această insuficienţă relaţională părinte-copil adoptat, aptă, într-o anumită măsură, să astâmpere foamea de parentalitate a celor doi. Dar cititorul ar putea – cartea o permite cu prisosinţă – să meargă şi mai departe şi să observe că avem de-a face cu o deconstrucţie pe cât de subtilă, pe atât de hotărâtă a imortalităţii simbolice prin copil. Prin orice copil. Universalitatea copilului vizat de către carte, a relaţiei lui cu un părinte la fel de general este sesizată şi de către Carrie O'Grady: „Ivey abordează problematica a ceea ce înseamnă să fii părinte – imposibila dorinţa de a captura şi de a îmblânzi exact ceea ce trebuie să laşi să fie liber" (O'Grady, 2012, trad.n.). Lui O'Grady această universalitate i se pare supărătoare, în sensul că inclusiv datorită ei cartea se menţine la un nivel superficial de analiză a problematicii parentalităţii, un nivel care funcţionează exclusiv în calitate de declanşator al naraţiunii. Sunt mai mari şansele însă ca cea pândită de superficialitate să fie opinia lui O'Grady decât cartea lui Ivey. Deoarece însăşi universalitatea aceasta, deloc fortuită, constituie nucleul imagistico-conceptual al romanului. Replicându-se de la nivelul metatextual (adică textul care vorbeşte despre problematica universală a ceea ce înseamnă *a avea copii*), la cel textual (personajele care vorbesc în text despre aceeaşi chestiune), universalitatea este fundamentul deconstrucţiei imortalităţii simbolice prin copii, ceea ce practic o face posibilă. Cu toate acestea nu aş vrea să las impresia în cele spuse aici şi în cele ce vor urma mai jos, cum că universalitatea ar conţine un sens superior particularităţii, localului. După cum se va vedea, la nivel textual este posibil să fie chiar invers, universalitatea să aibă de-a face cu o inabilitate a personajelor de a-şi asuma maturitatea.

La nivel strict textual, pentru Mabel mai cu seamă, chestiunea copilului se pune tot în termenii universalităţii. În sensul că ceea ce ea regretă nu este numai, la modul particular, un anumit copil, copilul ei pierdut, cât imposibilitatea de a se valida ca mamă. Copilul, ca alteritate, nu este dorit atât pentru el însuşi cât pentru ceea ce ar putea el furniza mamei: adică un statut – de femeie care a dat naştere, fericirea de a fi mamă. Copilul este, în această optică, un obiect al plăcerii, în sens extins, o sursă de bucurie mai curând ideatică decât una bine conturată, generată de către un copil anume: „Privise alte femei cu bebeluşi şi în cel din urmă înţelesese după ce tânjea: permisiunea nelimitată – nu, necesitatea absolută – de a ţine în braţe, de a săruta şi a mângâia această fiinţă mititică. Legănând un copil înfăşat în braţe, mamele îşi lipeau, absente, buzele de frunţile bebeluşilor lor. Trecând pe lângă ţâncii lor pe vreun hol, mamele le ciufuleau părul sau chiar îi ridicau în braţe din mers şi îi sărutau apăsat pe bărbie şi pe gât, până când copiii chiuiau de veselie. În ce altă împrejurare a vieţii, se întreba Mabel, mai putea o femeie să iubească atât de deschis şi abandonându-se astfel?" (Ivey, 2014, p. 274). Felul în care Mabel îşi reprezintă copilul şi fericirea inerentă prin copil, sentiment amplu, cu persistenţă (cea imaginară, de dinaintea apariţia Fainei şi cea reală, de după venirea ei) orientează interpretarea în direcţia identificării unui hedonism legat de „a avea un copil" specific contemporaneităţii (Lipovetsky, 2006; "Pourquoi fait-on des enfants ?" 2009). Se vede acest lucru şi atunci când Mabel se gândeşte la copilul ei mort, pe care, mărturiseşte, l-ar fi putut iubi până şi aşa, incomplet, livrat vieţii numai în aparenţă, fără claritate, fără *normalitate*: „Un lucruşor mititel, născut ţeapăn şi tăcut (…) Era un copil până la urmă, deşi arăta mai degrabă a prunc schimbat de spiriduşi. Cu faţa trasă, fălci mititele, urechi ascuţite; atât apucase să vadă şi pentru atâta plânsese, fiindcă ştia că şi aşa l-ar fi putut iubi" (*ibid.*, pp. 9-10). Acest copil mort care ar fi putut fi iubit poate fi înţeles în mai multe feluri. Mai întâi, drept o expresie teribilă a dragostei de mamă – dacă admitem că dragostea de mamă este imediată şi total necondiţionată, apoi, ca o rescriere nostalgică a întâlnirii cu copilul mort, rescriere provocată tocmai de dorinţa de a avea copii şi, în al treilea rând, ca o asumare până în pânzele albe (în acest caz până în cele negre, ale morţii), a imperativului socio-cultural al maternităţii.

În spatele acestui copil universal care se corelează, la nivelul lui Mabel, cu dorinţa de a fi mamă, dorinţă neprovocată de un obiect/copil anume, se găseşte, aşa cum am menţionat anterior, presiunea socială descrisă nu foarte ostentativ, dar suficient de limpede în nuanţe postmoderne (reuniunile mămicilor, întrebările stăruitoare ale străinilor şi sentimentul de a fi tras la răspundere, uşoara antiteză intelectualitate-fertilitate). Dacă nu ar fi fost această presiune socială de racordare la normele maternităţii – mult mai mare faţă de presiunea exercitată asupra bărbaţilor, în speţă asupra lui Jack – nu s-ar fi justificat plecarea cuplului tocmai în Alaska. Întrucât este indeniabil că exilul auto-impus nu îi eliberează de neputinţa lor de a avea copii, ci doar le uşurează justificarea în faţa celorlalţi, a familiei extinse. Pornind de la aceste deziderate sociale pe care Mabel şi, ceva mai puţin, Jack, le dau putere coercitivă asupra lor înşişi, este clar că hedonismul pe care a avea copii îl implică este inflamat şi pentru că el reciclează, sublimează frustrările încercate în faţa societăţii opresive. Apropo de această presiune, trebuie menţionat şi că aceasta se exercită mai tare asupra lui Mabel decât asupra lui Jack, ori, cel puţin, că romanul ilustrează mai pregnant pe cea dintâi, acordând, tacit, o mai mare valoare maternităţii în faţa paternităţii.

Nu degeaba Mabel este cea care crede în crearea miraculoasă a Fainei. Căci, oricât fantastic ar conţine, în pofida materialului prim ne-uman din care fata este alcătuită – zăpada, mai precis – , crearea Fainei îi satisface, într-o certă proporţie, necesitatea de a fi *co-autorul* unui copil, un procent din motivul pentru care acesta vine pe lume. Iraţionalitatea femeii este coerentă cu interiorizarea şi, ulterior, cu dezvoltarea în cheie personală a necesităţii decretate social de a fi, oricum, mamă. Simultan, preferinţa pentru varianta fantastică a naşterii Fainei rezolvă o parte din problemele implicate de toposul copilul adoptat – nu îi clarifică întru totul originea, dar domesticeşte eventualele nelinişti iscate de necunoscutul care-i vertebrează existenţa şi provenienţa.

Dar, dincolo de originea ei incertă, Faina este o simplă epifanie a copilului generic, ca alteritate pe care Mabel, mai mult decât Jack, o doreşte. Ea nu are consistenţă în timp – dispariţiile periodice, şi nici în spaţiu – deficitul, fluctuant temporal, de *omenesc* de pe chipul şi trupul fetei o fac să fie în permanenţă o înfăţişare a fragilităţii relaţiei părinte-copil şi o anticipare a morţii. La o privire mai atentă, care trece de gratificarea vremelnică a maternalităţii lui Mabel şi a paternalităţii lui Jack, devine manifest faptul că Faina este un copil al cărui rol este să prăbuşească certitudinea, stereotipică în zilele noastre, a continuării, a nemuririi prin copii. Indubitabil, Faina se constituie, în calitate de imagine ontologică textuală şi în raport cu cei doi părinţi, ca o formă de transcendenţă, mai curând externă decât imanentă (Van Tongeren, 1995), numai că este o transcendenţă precară. Mai întâi, din punctul de vedere al cititorului, Faina este suspectată de nimic altceva decât de non-existenţă. Apoi, din punctul de vedere al lui Mabel, fata de zăpadă este permanent ameninţată de non-existenţă, este în pericol, conform temerilor mamei sale adoptive, să se topească (sunt nenumărate imaginile în care Faina pare literalmente a se topi, a se scurge), să moară, în fond, şi, mai mult, mergând pe aceeaşi linie a creditării variantei fantastice, poate că ea nu a existat niciodată, fiind deja, de la bun început, moartă. Nu în ultimul rând, din punctul de vedere al lui Jack, Faina este copilul pierdut înainte ca el să realizeze că ea a ţinut locul unui copil personal, că a fost un copil adoptat care i-a oferit aproximativ aceeaşi satisfacţie paternală ca şi unul biologic: „Şi acum, tocmai când pricepea în sfârşit că o fiică se vânturase prin viaţa lui, acum i se cerea să o lase să plece!” (*ibid.*, p. 278). În cazul lui Jack, mai relaxat afectiv în relaţia cu Faina, non-coincidenţa dintre simţire şi gândire, mai precis, observarea acesteia, funcţionează ca un declanşator al angoasei pierderii. O pierdere ce se întinde în viitor (Faina va deveni soţia lui Garrett) şi în trecut (el nu s-a gândit la Faina ca la un copil al lui, a pierdut această trăire).

Faina este continuarea copilului mort al cuplului protagonist, sau, în alţi termeni un substitut al acestuia. Deoarece copilul generic, universal este cel urmărit, rezultă că întrupările

lui sunt permutabile. Într-un fel sau altul, demonstraţia discretă pe care cartea o realizează este că, dacă Faina este orice copil, iar Faina este atinsă de moarte (pe linie fantastică şi pe linie realistă), atunci orice copil este (deja, prea devreme) atins de moarte. Sau, cum ar spune Sartre, copiii sunt oglinzi ale morţii (Sartre, 1964). De altfel, Mabel pare a deveni rapid conştientă de ceea ce sora sa îi spune, cum că, în orice variantă, Snegurocika sfârşeşte prost, revelaţie care, în această grilă de interpretare, pare a funcţiona, prin extensie, ca o constatare vizând copilul în genere: copilul, cu toată cantitatea de viaţă pe care o are în faţă, în ciuda simbolismului său vitalist, ca orice fiinţă, nu are cum să se detaşeze de esenţa sa de fiinţă-în-faţa-morţii (Heidegger, 2006).

Aceasta ar fi partea tare a deconstrucţiei imortalităţii prin copii. Dar deconstrucţia cuprinde şi o parte mai lejeră, mai puţin înverşunată existenţial. Această parte „soft" nu se leagă atât de moartea copilului dorit, cât de incapacitatea lui de a fi o sporire a chipului – în sens extins – părintesc. Adoptată sau nu, reală sau mai puţin, Faina ridică probleme părinţilor ei similare cu cele ridicate de oricare copil. Atât că Mabel şi Jack sunt suficient de lucizi să sesizeze discontinuitatea dintre aşteptările lor faţă de copil şi ceea ce copilul este: „Faina era ieşită din comun (…) Nu puteai să o înţelegi niciodată perfect sau să îi pătrunzi mintea. Poate aşa era cu toţi copiii. Cu siguranţă că nici el şi Mabel nu luaseră forma şabloanelor pe care le pregătiseră părinţii lor pentru ei" (Ivey, 2014, p. 201). Discontinuitatea este şi mai vizibilă şi, forţând, mai „ontologică", atunci când Faina devine mamă, pentru că, dacă Mabel a avut dorinţa de a deveni mamă şi imposibilitatea biologică de a fi, maternitatea este întâmplătoare şi nedorită pentru copila de zăpadă. Chinuită de întrebări şi regrete, Faina ajunge până la a-i propune lui Mabel să îi crească ea copilul: „Ce ştiu eu despre copii, despre mame? (…) Tu trebuie să ştii câte ceva despre copii. Te rog. Trebuie. Ia-l tu şi fi mama lui" (*ibid.*, p. 274). Iar Mabel, cu toată afecţiunea ei pentru copilul generic, realizează că acesta ar putea să nu fie un paliativ feminin universal: „uneori mă întreb… (…) Dacă ăsta e cel mai bun lucru pentru ea. Un copil. Eu. Dacă ăsta e genul de viaţă potrivit pentru ea" (*ibid.*, p. 284). Nu doar că maternitatea nu i se *potriveşte* Fainei, dar ea îi va distruge relaţiile de familie – cu soţul, Garrett, cu părinţii – o va topi, simbolic vorbind, din ţesătura familială în care a fost prinsă. Ceea ce este similar cu a spune că maternitatea o precipită spre moarte. Spre cea socială în mod sigur.

Sintetizând, lecţia pe care Mabel o învaţă este amarnică. Personajul feminin se află în imposibilitatea de a transmite ceea ce consideră a fi una dintre principalele valori ale vieţii – a avea copii, a transmite viaţă. Faina dezertează de la îndatoririle materne şi maritale şi fuge în munţi, redobândindu-şi sălbăticia. De fapt, se va dovedi că maternitatea lui Mabel este extrem de fragilă din momentul când este pusă în faţa celorlalţi. Cu un copil ascuns, cu o Faina niciodată apărută lui Garrett şi părinţilor lui, Mabel ar fi avut şanse să-şi trăiască mai departe maternitatea. Copilul dezvăluit lumii se echivalează, pentru Mabel, dar şi pentru Jack, cu o slăbire a relaţiei părinte-copil. Dar, apropo de universalitate, slăbirea părintească este, dacă nu legea fundamentală a vieţii, măcar un model foarte probabil al realităţii. Copilul pleacă întotdeauna altundeva, se îndepărtează de casa părintească şi îşi lărgeşte necesităţile de a interacţiona cu alţii, găsindu-şi, eventual, alteritatea privilegiată în reprezentanţi ai sexul opus. Copilul nu aparţine părintelui – nu este obiectual, carnal, al celui care-l produce şi, în consecinţă, nici părintele nu aparţine copilului, astfel că nu-şi pot asigura unul altuia prea multă apărare în faţa morţii: „s-au îmbrăţişat strâns, împărtăşindu-şi tristeţea de bărbat şi de femeie în vârstă care şi-au pierdut unicul copil" (*ibid.*, p. 314).

5. Concluzii. Naraţiunea indecisă şi absenţa tezei sociale

Magistral în romanul lui Eowyn Ivey e nu doar indecizia programatică între fantastic (realism magic) şi realism propriu-zis, ci faptul că aceasta se corelează, la nivel de conţinut, cu evitarea unei teze antropo-sociale, culturale, asupra relaţiei dintre părinţi şi copii. Nu cunoaştem, până la sfârşitul cărţii, dacă Faina a fost o adevărată copilă de zăpadă, desprinsă,

intertextual şi funcţional narativ, din basmul rusesc al fetiţei pe care doi bătrâni doritori de copii o alcătuiesc din zăpadă, sau fiica unui pădurar mort din cauza băuturii şi a tuberculozei, care-şi făureşte strategii iscusite de supravieţuire în sălbăticia Alaskăi ce îi intră în sânge. La fel, nu cunoaştem dacă Mabel şi Jack îşi găsesc o nouă împlinire părintească în nepotul lor, copilul Fainei, sau dacă nevoia lor generică de copii se converteşte într-una particulară, prin individualizarea, prin reducerea copilului universal în/la Faina, ceea ce ar implica faptul că gradul de fericire se diminuează (întrucât copilul dorit nu mai este o sursă continuă de satisfacţii, Faina fiind pierdută sau moartă). Ce ştim însă este că, fără să cadă în capcana răspunsului univoc la problematica relaţiei părinte-copil, textul deconstruieşte imortalitatea simbolică prin copii, insistând asupra lipsei de continuitate ontologică (moartea din fiinţă este perpetuată mai urgent şi mai sigur decât fiinţa, ca specificitate a individualităţii), socială (de principii de viaţă, de educaţie), biologică (reduplicarea perfectă este imposibilă într-o reproducere normală ca şi într-una fantastică) între părinţi şi copii. În cadrul acestor discontinuităţi ceea ce rupe unităţile este moartea, în vreme ce transcenderea, ca proces de integrare a morţii într-o logică existenţială, deci de simbolizare a ei, nu este altceva decât un mod optimist de a privi aceeaşi realitate.

Postmodernitatea acestei deconstrucţii este dată, printre altele, de punerea în chestiune a hedonismului parentalităţii (a maternităţii în special) şi de identificarea, e drept, nezgomotoasă, a presiunii sociale exercitate asupra celor care nu au copii. În plus, ilustrarea unor aprehensiuni în faţa copilului de origine necunoscută, a copilului adoptat, reprezintă o strategie postmodernă indirectă de a interoga valabilitatea unor certitudini actuale devenite stereotipe cum este cea a idealizării copilului, a lui a fi copil ca valoare *per se*.

6. Bibliografie

Bauman, Z. (1992). *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Cambridge: Polity Press.

Baumeister, R. F. (1991). *Meanings of Life*. New York: Guilford Press.

Brown, P. (2004). *Eve. Sex, Childbirth and Motherhood through the Ages*. West Sussex: Summersdale Publishers.

Cheuse, A. (2012). Revisiting A Sad Yet Hopeful Winter's Tale In "The Snow Child." *http://www.npr.org/2012/12/26/167557065/revisiting-a-Sad-yet-Hopeful-Winters-Tale-in-the-Snow-Child*, (26 decembrie).

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press.

De Souza, R. (2004). Enfanter et mourir. Réflexions sur une approche biologique du rapport entre la sexualité et la mort. In F. Lenoir & J.-P. De Tonnac (Eds.), *La mort et l'immortalité. Encyclopédie des savoirs et des croyances* (Bayard., pp. 1451–1467). Paris.

Heidegger, M. (2006). *Fiinţă şi timp*. (G. Liiceanu, Trans.). Bucureşti: Humanitas.

Ivey, E. (2014). *Copila de zăpadă*. (V. D. Niculescu, Trans.). Iaşi: Polirom.

Levy, K. (2012). Darkness in literature: The Snow Child by Eowyn Ivey. *The Guardian*. Retrieved from http://www.theguardian.com/books/booksblog/2012/dec/27/darkness-the-snow-child-eowyn-ivey

Lifton, R. J., & Olson, E. (1974). *Living and Dying*. London: Wildwood House.

Lipovetsky, G. (2006). *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*. Paris: Gallimard.

O'Grady, C. (2012). The Snow Child by Eowyn Ivey – review. This magical tale of the Alaskan frontier is refreshingly ungilded. *The Guardian*, (24 February). Retrieved from http://www.theguardian.com/books/2012/feb/24/snow-child-eowyn-ivey-review

Pourquoi fait-on des enfants ?. (2009). *Philosophie Magazine*, (27th of March).

Sartre, J.-P. (1964). *Les mots*. Paris: Gallimard.

Van Tongeren, P. (1995). The Paradox of Our Desire for Children. *Ethical Perspectives*, *2*, 55–62.

Acest articol a fost finanţat de către Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane prin proiectul *„Sistem integrat de îmbunătăţire a calităţii cercetării doctorale şi postdoctorale din România şi de promovare a rolului ştiinţei în societate”*: POSDRU/159/1.5/S/133652.

GEORGE MOTROC
University of Bucharest, POSDRU Fellow, Romanian Academy

TWO "MIRRORS" OF THE ROMANIAN NOVEL: SADOVEANU AND PREDA

Abstract: Postwar Romanian literature began under the sign of danger, because, for the first time, was put in question the existence of literature crushed by aggressive communist ideology that wanted to turn art into an effective means of handling. Therefore the options for writers in this early stage were limited: acceptance censorship compromises required to be published book or silence and withdrawal from the literary world, version adopted by Lucian Blaga, but this mean a form of extinction from literary world, hard or impossible to be accepted by a young writer like Petru Dumitriu or for a writter like Mihail Sadoveanu. Then, appear another category of writers who find a third way-negotiation with the censor, accepting some , but allowing publication, survival for a writer over time... The postwar Romanian novel that began with an act of moral compromise of a great writer - "Mitrea Cocor" will end, paradoxically, with a great novel about compromising the communist regime as a whole - "The most beloved man of the Earth" - Marin Preda.

Keywords: Romanian novel, Sadoveanu, Marin Preda, writter-ideology.

Actul de naştere al acestei ofensive ideologice fără precedent în istoria noastră culturală îl reprezintă anul 1949 prin apariţia romanului *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu. Neoficial, această operă a fost considerată nu doar un act de regretabilă şi de (aproape) totală compromitere a unui mare scriitor, dar şi ca un prim exemplu major de colaboraţionism cultural cu noul regim; desigur, în acea perioadă a fost privit altfel şi afost dat drept exemplu atât pentru tinerii scriitori, dar şi pentru cititori: ,,Mitrea Cocor este prima opera hotărâtă alături de forţa cea mai înaintată a societăţii."[1]

Desigur ,,orice roman minte, nici n-ar putea face altceva"[2], însă acesta poate fi considerat de doua ori mincinos: în primul rând, pentru că este un roman tezist, scris cu un evident scop propagandistic şi, în al doilea rând, pentru că autorul lui a fost şi a trăit întotdeauna ca un om cu stare; nu trebuie uitat că acest ultim aspect, mai ales in acel tip de societate pretins egalitaristă, era considerat un păcat burghez foarte grav şi care a adus multora ani grei de închisoare. Paradoxal este şi faptul că atenţia autorului este îndreptată tot spre lumea veche, care se împarte după modelul ideologic al epocii, în exploatatori şi exploataţi, o lume care şi-a pierdut umanitatea prin munca abrutizantă. Această imagine sumbră a unei societăţi în care au fost ,,când turcii mai răi decât ciuma, când ciocoii mai răi decât turcii"[3], justifica, s-ar putea chiar spune CERE, apariţia unui nou tip de societate. Aceasta însa era doar un proiect, la fel si noua ideologie, deoarece totul se reducea la câteva fraze-clişeu simple, utopice şi de aceea cu mare forţă de atracţie indiferent de anul în care au fost spuse: ,, Să înceteze exploatarea omului de către om", ,,Vor împărţi pământ", ,,Vor alcătui legi drepte" sau ,,Oamenii de la Malu se ofilesc în umbra trecutului. Asupra acestora trebuie îndeplinită revoluţia. Statul socialist nu va intârzia să pună la îndemâna foştilor robi toată puterea ştinţei."[4]

Din acest roman, ca şi din întregul gen propagandistic , lipsesc adevăratele confruntări de idei, singurele care ar fi putut da credibilitate şi validitate unei noi ideologii; totul se rezumă la astfel de ,,decupaje" de idei mesianice, dublate de o ură generală faţă de valorile trecutului şi de exploatatori, prezentă în fiecare discurs al personajelor care fac parte din

categoria ,,exploataţilor". Dar cine este Mitrea Cocor? Biografia lui este una a unui om care de copil a reuşit să treacă orice obstacol, care ,,s-a îndărătnicit să rămână pe lumea asta păcătoasă".[5]

Astazi, o (re)lectură atentă a textului arată un ALTFEL de Cocor: un personaj aproape analfabet care poate cu greu să citeasca sau să scrie, un spirit rudimentar fără o viaţă interioară autentică, ,,trăind" doar din şi pentru clişee ideologice primite de-a gata şi acceptate fără un minim examen critic, dar care rămâne, totuşi, un comunist atipic deoarece nu vorbeşte mult şi nici nu ştie să folosească orice ocazie pentru a-i ilumina ideologic pe cei din jur. El reprezintă, se poate spune astazi, nu atât de mult lăudatul ,,erou pozitiv" din epocă, ci, mai degrabă, un arhetip al caracterului primitiv şi ,,inocent", acela care s-a dovedit a fi cel mai vulnerabil în faţa atacului sistematic al unui limbaj ideologic bazat pe nişte formule pe cât de simple şi de utopice, pe atât de eficiente din punct de vedere psihologic; inutil de precizat faptul că această opera va deveni şi film, respectand acelaşi canon ideologic. Intr-o epocă tulbure în care nu doar literatura, ci orice arta trebuia să devină o portavoce ideologică, filmului i se acorda o atenţie deosebită şi un statut special: acela de instrument util pentru ,,demascarea" celor care încercau să împiedice realizarea unei altfel de societăţi, în paralel cu o pledoarie artisitică pentru un viitor luminos, dar şi una vizuală accesibilă unor categorii mult mai largi de public.Din punct de vedere tematic, filmelor li se cerea sa prezinte şi ele o noua,,viziune", să accepte şi să ,,reflecte" imaginea societăţii de tip nou, dar, importantă menţiune, nu oricum, ci respectând o,,poetică" variabilă în timp. Se vor construi astfel opere (literare sau cinematografice) ,,inspirate" din realitatea imediată, cu nişte personaje maniheiste - ,,cei buni" fiind oamenii de tip nou, iar ,,cei răi" invariabil burghezii) şi cu o tematică devenită repede clasică: ,,iluminarea" ideologică a oamenilor muncii de la oraşe şi sate, neobosita şi mereu victorioasa luptă de demascare a ,,sabotorilor" noului regim, datorită oamenilor mereu vigilenti ai partidului, totul într-un limbaj convenţional şi plin de clişee ideologice care treceau de la un autor la altul ca într-un veritabil exerciţiu intertextual. La fel ca şi în literatură, acest canon ideologic era unul dogmatic, a reprezentat un produs de import, se numea impropriu ,,realism socialist" şi a dus, cel puţin în ,,obsedantul deceniu", la suspendarea dreptului de existenţă autonomă a romanului şi a filmului, prin totala lui deprofesionalizare şi reducere la o portavoce ideologică care anunţa ultimele ştiri (a se citi ,,succese măreţe") de pe frontal luptei de clasă. Inutil de argumentat, dar util de reamintit care a fost destinul celor două: topirea pe termen mediu şi uitarea- astăzi...

Mihail Sadoveanu deschidea drumul romanului românesc postbelic cu un roman profund nerealist, chiar dacă se vorbea de realism-socialist, dar meritul unei noi literaturi cu adevărat autentică şi realistă, opusă pretinsului realism socialist, îi aparţine lui Marin Preda. Acesta este cel care a avut curajul să spună despre procesul de colectivizare, prin ,,Moromeţii", sau despre represiunea intelectualilor din ,,obsedantul deceniu", prin ,,Cel mai iubit dintre pământeni", mai mult decât orice alt discurs literar sau politic. *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) rămâne şi cel mai tulburător exemplu de jertfă pentru literatură, din moment ce a există presupunerea că scriitorul Marin Preda a fost omorât pentru virulenţa atacului fără precedent la adresa unei lumi care nu mai aparţinea doar trecutului, ,,obsedantului deceniu", ci devenea o ,,oglindă" a lumii comuniste în ansamblul ei...

Romanul, în prima sa ediţie, era format din trei volume, a apărut în anul 1980 şi a stârnit încă de la început numeroase polemici, deoarece se recunoştea în conţinutul acestuia nu numai un roman al unei epoci, obsedantul deceniu, dar, s-a înţeles încă din acea epocă, chiar dacă nu se putea afirma acest lucru în mod deschis, că era şi o imagine, o radiografie necruţătoase a ceea ce însemna societatea comunistă în ansamblul ei: ,,Romanul apăruse la începutul lui martie şi a avut un succes uriaş. Zeci, sute de mii de oameni l-au citit, l-au împrumutat, i-au înţeles mesajul şi, mai ales, au înţeles că <era ticăloşilor> la care se referă Victor Petrini, personajul central al cărţii, este chiar epoca lor."[6]

Interesantă este şi tehnica narativă folosită: nu mai este naratorul obiectiv din ,,Moromeţii", ci se foloseşte persoana întâi, o confesiune care este un semn al autenticităţii şi care aparţine unui intelectual aflat într-o situaţie limită, într-o închisoare comunistă: la cererea avocatului său, Victor Petrini îşi povesteşte viaţa, ca o primă formă de pregătire a apărării, dar şi ca o ,,scăpare", ca o formă de salvare la nivel individual: ,,Prietenul meu, fostul judecător, m-a sfătuit să scriu pe larg cum s-au petrecut lucrurile, şi să-i dau lui, care mi-e avocat, mărturisirea, s-o aibă pentru ultima înfăţişare la proces. Nu ştiu la ce-i mai poate folosi avocatului, dar îmi face bine mie. Scriind, simt că trăiesc, şi într-adevăr gândul morţii inevitabile îşi diminuează puterea de a-mi îngrozi conştiinţa, care îmi şopteşte: mii de oameni mor pe pământ chiar în aceste clipe, oameni umili, dar şi oameni mari; nu se poaet spune că

n-ai trăit din plin treizeci şi cinci de ani, alţii au murit mult mai tineri, nu trebuie să accepţi să trăieşti oricum..."[7]

Prin scris, Victor Petrini îşi retrăieşte viaţa, încearcă să se elibereze de obsesia trecutului, să-şi înţeleagă erorile, să se elibereze şi să se autodefinească, dar transformările absurde prin care trecea societatea românească au efecte dramatice asupra limbajului şi raportului individ - istorie care se reduce la un monolog, la o modalitate prin care o formă externă, de fapt o forţă ostilă îi impune un anumit mod de a gândi, de a vorbi, dar şi de a trăi individului. Rezultatul acestui mod de a face istorie, specific regimului comunist în ansamblu lui şi nu doar unei anumite perioade, este un personaj literar care depăşeşte livrescul şi devine un simbol al unei epoci, fiind nu numai un martor, dar şi un acuzator al ei prin lungul său manuscris. Asemenea lui Ilie Moromete, Victor Petrini este şi se încăpăţânează să rămână, indiferent unde se află, un om liber care vrea să înţeleagă mecanismul istoriei, ceea ce se ascunde în spatele faptelor celor din jur, dar şi a propriilor reacţii, uneori paradoxale, chiar dacă înţelege că nu există scăpare. Petrini observă, cu mirare, că individul a devenit un simplu obsevator al propriei existenţe; el refuză acest statut impus şi vrea să fie un ,,actor" care refuză să fie doar un simplu actor, vrea să rămână un ,,regizor" al existenţei sale, fapt pentru care se luptă cu ideologia şi sistemul, încercând să rămână el însuşi, adică o conştiinţă unică, distanţată prin felul său de a fi şi gândi de conformismul celorlaţi, dar şi de istoria oficială, a momentului.

Prima confruntare este mai mult decât un conflict cu tatăl său, reprezintă prima punere sub semnul întrebării a autorităţii, chiar dacă la nivel restrâns de familie: ,,Tatăl meu, fost monteur de avioane,a vea, în mod straniu, o aversiune faţă de cultură şi mai ales faţă de scriitori, al căror statut social actual îl scotea din sărite: «Ce rost au ăştia?» zicea. Adică ce rost are să acorzi un statut social unor inşi a căror activitate nu e strict necesară?"[8]

Primul moment de confruntare conştientă cu societatea aduce şi o primă dublă ruptură: pe de-o parte, revolta faţă de acceptarea necondiţionată a unie credinţe, fie ea şi religioasă (reprezentată de mamă), iar, pe de altă parte, respingerea atitudinii opace şi inerte a tatălui care priveşte cu dispreţ şi nu crede în existenţa şi rezistenţa individului prin cultură.

Conflictul cu tatăl său dezvăluie un personaj care încearcă să îşi păstreze libertatea de gândire şi să se manifeste ca un om liber, chiar şi într-o societate comunistă; dincolo de drama concretă a individului care trebuie să facă faţă unei duble confruntări, Petrini apare ca un deţinător al adevărurilor scritorului. Astfel el este Omul care are curajul să pună în discuţie, într-o societate care nu promova dialogul, câteva dintre temele esenţiale ale existenţei: posibilitatea de afirmare socială şi raportarea la compromisuri, ideologie şi credinţă, dialogul între generaţii, relaţiile interumane şi cele cu factorii de decizie politică. Depoziţia sa depăşeşte stadiul confesiunii cu valoare documentară, devenind o dezbatere între două atittudini opuse: Petrini este conştiinţa lucidă care în momentul schimbului de replici nu notează detaşat opinia celuilalt, ci are loc un adevărat dialog pentru că Victor Petrini ia poziţie faţă de ce spune interlocutorul său care , la rândul său, îşi pierde identitatea concretă şi devine

mult mai mult decât atât- purtătorul unei alte variante, a unei alte soluţii reprezentative pentru epocă.

Lumea în care trăieşte Petrini devine obiectul satirei sale sistematice; el o denunţă ca pe o realitate cu sens schimbat faţă de propria sa existenţă, ca pe o negare permanentă a logicii şi ca pe o degradare a structurilor sociale şi morale, fără precedent în societatea şi istoria noastră.

O altă scenă semnificativă este momentul în care se face deratizarea, iar, simbolic, cei din echipa constituie o imagine deformată a societăţii; spre exemplu Bacaloglu ilustrează patima pentru putere, manifestată ca o posibilitate de exercitare a forţei sale fizice. În momentul vânării şobolanilor, Petrini este cel care observă schimbarea de sens prin abrutizarea paradoxală până la animalitate a individului şi umanizarea animalului, acesta devenind un ,,copil" care trebuie pedepsit exemplar pentru că a încercat să scape şi nu s-a supus, dovedind astfel lipsă de ,,consideraţie" faţă de autoritatea sa: ,,Copilule, îi spunea cu o ironie tărăgănată şi semeaţă, ai vrut să mă muşti, te-ai dat la mine, a? Păi nu-ţi merge, băiatule! Cine se dă la mine nu se iartă, Gică. Îţi plâng de milă, te las aşa să alergi, dar o să oboseşti! Consideraţia, mă băiatule! Ai vrut să mă muşti... Eşti pierdut! Singura speranţă a celor învinşi ştii care e? Nicio scăpare!"[9]

Un alt personaj cu valoare simbolică este Vintilă, ipostaza omului simplu, dar care impresionează prin amestecul de scepticism şi epicureism şi care devine un alt personaj simbol pentru viziunea existenţială a poporului român într-un moment de criză. Acest episod al deratizării are o valoare simbolică deosebită pentru că, probabil cu intenţie, reprezintă o mise en abyme a întregului roman: ,,Intelectualul - omul care gândeşte în general - nu poate, în epoca noastră, să rămână un reflexiv, un contemplativ. Şi nici să-şi consume resursele sufleteşti exclusiv în cercul familial. Trebuie să îşi asume rolul de stârpitor al şobolanilor. Angajarea socială devine obligatorie."[10] Personajul a fost pus în relaţie cu primul personaj memorabil realizat de Marin Preda; Victor Petrini deţine şi el acea artă de a îşi incita interlocutorul, de a îşi oferi spectacolul unui alt mod de gândire, chiar dacă nu are nimic din seninnătatea şi moralitatea sa. Viziunea lumii ca spectacol, chiar dacă se dovedeşte a fi de multe ori una tragică, se montează şi câştigă în profunzime prin deplasarea interesului de la manifestarea exterioară la cauzele profunde ale întâmplărilor, astfel încât se poate spune că Victor Petrini este mai puţin contemplativ decât Ilie Moromete şi mai mult un analist. Istoria apare în roman ca un proces complex, o realitate care îl striveşte şi care acţionează asupra vieţii personajului într-o gradaţie ascendentă: se trece astfel de la seninătatea şi ironia e tip moromeţian la o primă luare de poziţie, o altfel de atitudine, o revoltă măcar în planul abstract al ideilor.

Se poate aduce în discuţie şi raportul adevăr - ficţiune în realizare personajului Victor Petrini: ,,Biografia lui Victor Petrini este aproape în întregime imaginară. Se spune că în descrierea vieţii din închisoare scriitorul a folosit amintiri ale lui Ion Caraion, cu care era prieten. Se mai spune că pasajele referitoare la calvarul vieţii conjugale sunt inspirate din propria sa experienţă. În rest, însă, este vorba de o pură ficţiune, construită după logica lipsită de logică a romanului picaresc (foarte potrivită pentru a sugera caracterul arbitrar al biografiei unui cetăţean dintr-o ţară comunistă), dar, într-o oarecare măsură, şi după logica literaturii senzaţionale."[11]

Finalul nu aduce decât o altfel de rezolvare, dar a rămas celebru printr-o citat biblic, o idee oricum privită ca nepotrivită într-o epocă în care religia nu era privită favorabil: ,,Şi atâta timp cât aceste trepte urcate şi coborâte de mine vor mai fi urcate şi coborâte de nenumăraţi alţii, această carte va mărturisi oricând: ... dacă dragoste nu e, nimic nu e!..."[12]

În loc de concluzie s-ar putea adăuga faptul că s-a schimbat radical societatea românească, că nota generală nu mai era aceea de supunere totală din anii 50, iar

„deratizarea" sau altfel spus manipularea şi acţiunea de represiune, chiar de de eliminare a „duşmanilor de clasă" nu se mai putea face oricând şi oricum...

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

Referinţe:

[1] Dumitru Micu, *Romanul românesc contemporan*, Editia a II-a, E.S.P.L.A., Bucuresti, 1950, p.6;
[2] Maria Vargas Llosa, *Adevărul minciunilor*, Bucureşti, Editura All, p.17;
[3-5] Mihail Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, Editia a II-a, E.S.P.L.A., Bucuresti, 1950, p.86;
[6-7] Marin Preda, *Moromeţii*, Prefaţă de acad. Eugen Simion, Bucureşti, Editura Curtea veche, 2009, p.11;
[8] Marin Preda, *Moromeţii*, op. cit., Bucureşti, Editura Curtea veche, 2009, p.36;
[9] Marin Preda, *Cel mai iubiti dintre pământeni*, Editura Litera, 2009, p.268;
[10] Dumitru Micu, op. cit., vol. III, p.32;
[11] http://www.romlit.ro/marin_preda___cel_mai_iubit_dintre_pământeni_
[12] Marin Preda, op. cit., vol. III, p.248.

Bibliografie selectivă:

- Ciobanu Marian, *Marin Preda şi al săi,* Editura MNLR, Bucureşti, 2014;
- Corobca Liliana, *Controlul cărţii.* Cenzura *literaturii în regimul comunist din România*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2014;
- Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe, Eseu despre romanul românesc*, Editura Gramar, București, 1999;
- Micu Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române*, Editura Iriana, Bucureşti, 1996;
- Mihăilescu Florin, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, 2002;
- Negrici Eugen, *Literatura română sub comunism*, Editura Cartea Românească, 2010;
- Odagiu Marian, *Romanul politic*, Editura Facla, Timișoara, 1987;
- Preda Marin, *Cel mai iubiti dintre pământeni*, Editura Litera, 2009;
- Sadoveanu Mihail, *Mitrea Cocor*, Ediţia a II-a,E.S.P.L.A., Bucureşti, 1950;
- Selejan Ana, *Literatura română în totalitarism*, Editura Cartea Românească, București, 1998;
- Ştefănescu Alex, *Prim plan*, Editura Eminescu, 1987;
- Tismăneanu Vladimir, *Stalinism pentru eternitate*, Editura Humanitas, Ediţie revăzută şi adăugită, 2014.

RADU ROMÎNAŞU
University of Oradea

CULTURE, LITERATURE AND ELITES AT THE WESTERN BORDER OF THE REUNITED ROMANIA. THE "CELE TREI CRIŞURI" JOURNAL FROM ORADEA (1920-1940)

Abstract: The local authorities realized that after 1918 they had begun a new stage of the national history requiring a rapid connection of the Bihor county space – regarded from a political, social, economic and cultural point of view - to the realities of the Great Romania, and implicitly to the European ones. During the entire inter war period, the local authorities had to "burn the stages" of discrepancy as against the West in a fast rhythm so that the Bihor county's Romanian society to reach a stage of development being in concordance with the time exigencies.

Founded at the end of the 1919, the "Cele Trei Crişuri" Cultural Reunion aimed from the very beginning to enlighten the areas from the Western border of the country.

The reunion was conscience about the importance of a cultural co-operation with the other similar societies and with the values of the minority cultures (especially that of Hungarian expression). Only under such circumstances they could gain the local spiritual aptitudes going to guarantee the success of the actions initiated to perform the enlightenment.

During of the inter war period, the association of Oradea succeeded to materialize numerous cultural manifestations in the local civil society. They enjoyed the receptivity and appreciation of the Romanian society that was in a period of probing and re-orientation in social and cultural plan. By their means, the Reunion has involved itself in the action of spreading the enlightenment process at the Western border of the country; this initiative had a well defined place in the vast cultural program thought by the Romanian Unit National State.

Thus, the Reunion attended to carry out an immediate contact with Europe, especially by means of the "Cele Trei Crişuri" review -, being already read in Rome, Paris, Berlin, Prague, Sophia and even on the American continent as a result of the co-operations concluded by the above mentioned reunion with the European cultural associations and institutions.

Keywords: culture, inter war, associations, co-operation, literature.

Pentru istoriografia românească actuală s-a impus, ca o prioritate evidentă, cercetarea şi recuperarea – prin studii, lucrări ştiinţifice şi cărţi – a istoriei regionale, pentru ca elemente constitutive şi particularizatoare ale acesteia să fie cuprinse în contextul mai larg al istoriei naţionale şi, în final, în fluxul celei universale. Preocuparea pentru reconsiderarea unor aspecte semnificative ale acestei istorii este, deci, o îndatorire ştiinţifică, dar şi una obligatorie pentru instituţiile de învăţământ şi cercetare care funcţionează în diferite provincii ale ţării.

Urmare a acestui fapt, care merită a fi subliniat, este şi angajarea noastră, prin prezentul studiu, pentru a reconstitui câteva aspecte ale vieţii culturale româneşti din partea de vest a României întregite.

O asemenea iniţiativă se asociază altora, din zona transilvăneană şi de vest a României, prin intermediul cărora dispunem astăzi de o cunoaştere mult mai informată şi mai

avizată cu privire la rolul pe care l-a deţinut factorul cultural în acţiunea generală de afirmare a românilor în perioada interbelică.

Unirea din 1918 a inaugurat o etapă distinctă în istoria românilor, în care s-au deschis noi orizonturi vieţii culturale. Prin înlăturarea barierelor politico-naţionale, România Mare a beneficiat de contribuţia tuturor provinciilor istorice româneşti, care alcătuiau un singur corp politic, economic şi cultural. În noile condiţii create, statul român unitar a fost preocupat de realizarea unei solidarităţi a provinciilor unite, precum şi de o participare activă la viaţa economico-culturală a tuturor cetăţenilor, indiferent de etnie, limbă şi confesiune[1].

După realizarea Marii Uniri, societatea românească reclama soluţionarea unor probleme de ordin economic, politic, social şi cultural-artistic. Generaţia care adusese la biruinţă ideea de unitate naţională a dorit să direcţioneze societatea românească spre modernizare şi progres. Este neîndoielnic faptul că afirmarea statului naţional unitar român a provocat o emulaţie fără precedent, menită apropierii societăţii româneşti de nivelul civilizaţiei din alte spaţii europene, în special occidentale[2].

Explozia" s-a produs mai ales în domeniul vieţii culturale, unde a determinat apariţia unor opere cu totul remarcabile, mari personalităţi creând, în decursul deceniilor interbelice, opere durabile, ca expresie a spiritului românesc, eliberat de obsesia politică a înfăptuirii idealului unităţii naţionale depline[3].

În această „nouă epocă de cultură", pe care o preconiza istoricul Nicolae Iorga[4] încă de la începutul secolului al XX-lea, spaţiul bihorean a căutat să se integreze eficient, încercând să reliefeze componentele sale socio-culturale specifice, prin intermediul cărora să contribuie nemijlocit la procesul de culturalizare iniţiat de statul naţional unitar român.

Ca urmare, şi Marea Reuniune culturală „Cele Trei Crişuri" din Oradea, înfiinţată în toamna anului 1919, şi-a propus să deruleze, cu concursul celor mai reprezentativi intelectuali, o însemnată activitate de "refacere naţională" în teritoriile româneşti unite cu Vechiul Regat în memorabilul an 1918. Era, desigur, vorba de reducerea unui handicap istoric şi conexarea vieţii culturale din părţile vestice (Banat, Crişana şi Maramureş) la fluxul real şi profund al spiritualităţii naţionale, impedimentele anterioare urmând a fi depăşite printr-o acţiune energică şi hotărâtă[5].

Reuniunea orădeană a contribuit la promovarea culturii româneşti şi printr-o intensă activitate de tipărire a unor reviste, broşuri de propagandă şi cărţi, elaborate atât de unii membri din cadrul conducerii, cât şi de personalităţi ale vieţii culturale din capitală sau din centrele universitare ale României Mari.

Întreaga sa activitate editorială a fost organizată pe următoarele direcţii prioritare: ridicarea nivelului cultural al societăţii locale, schimbarea mentalităţii tributare trecutului, dezvoltarea conştiinţei naţionale, consolidarea economică a satului românesc etc[6].

Indiscutabil, Marea Reuniune s-a exprimat cel mai bine, în peisajul editorial bihorean interbelic, prin revista *Cele Trei Crişuri*, care - odată cu apariţia sa (15 aprilie 1920) - a

[1] *Istoria românilor*, coordonator Ioan Scurtu, Academia Română, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2003, vol. VIII, p. 639-641; I. Găvănescul, *La o răspântie a istoriei naţionale. Orientare asupra politicei culturale a României întregite*, Tipografia „Junimea Moldovei", Iaşi, 1923, p. 19.

[2] I. Saizu, *Modele de modernizare în România interbelică*, în *Xenopoliana*, 1998, nr. 1-2, p. 108-113.

[3] Alexandru Zub, *Istorie şi istorici în România interbelică*, Editura Junimea, Iaşi, 1989, p. 30-31.

[4] Nicolae Iorga, *O nouă epocă de cultură*, Editura Fundaţiei „România de Mâine", Bucureşti, 2000, p. 21-24.

[5] Viorel Faur, *Contribuţia Reuniunii „Cele Trei Crişuri" din Oradea la configurarea unor semnificative tradiţii muzeistice*, în *Revista Muzeelor şi Monumentelor*, 1982, nr. 5, p. 50-51.

[6] Ion Bradu, *Reuniunea „Cele Trei Crişuri" din Oradea*, în *Contribuţii culturale bihorene*, Comitetul de Cultură şi Educaţie Socialistă al Judeţului Bihor, Oradea, 1974, p. 190.

devenit organul ei de propagandă culturală. George Bacaloglu, directorul acesteia, şi-a declarat intenţia de a posta revista în tradiţia *Familiei* editate de Iosif Vulcan[7].

Încă de la începuturile sale, publicaţia a prezentat cititorilor crezul său cultural: „În vremuri atât de grele, faţă de înmulţirea zilnică a necesităţilor şi a problemelor, revista Cele Trei Crişuri va continua să desfăşoare activitatea sa românească şi latină, pentru a impune tot mai departe conştiinţa unei munci bine împlinite, a unei realizări de care, pe zi ce trece, se simte tot mai imperioasă nevoie”[8].

Perseverenţa cu care a fost condusă de George Bacaloglu a făcut din *Cele Trei Crişuri* o revistă de elită, apreciată pe plan naţional şi internaţional. În coloanele ei s-au abordat subiecte dintre cele mai variate. Au fost publicate numeroase articole istorice şi literare, întregite cu ilustraţii desprinse din viaţa cotidiană interbelică şi din peisajul românesc. De asemenea, nu au fost neglijate evenimentele politice, sociale şi culturale consumate în ţară şi în străinătate, ce erau grupate sub titlul „Noutăţile zilei”, apariţia diverselor reviste culturale din România, cărţile tipărite de unele edituri româneşti şi internaţionale, toate informaţiile fiind analizate şi comentate într-un spirit echilibrat şi profesionist[9].

Fiecare număr al revistei cuprindea o anumită temă, desfăşurată şi susţinută prin articole semnate de scriitori din întreaga ţară. Astfel, s-a prefigurat o emulaţie spirituală, de care a beneficiat nu numai populaţia din zona graniţei de vest, ci şi cea din restul ţării[10].

Colectivul redacţional a cuprins, la început, doar câteva personalităţi dornice de a înviora atmosfera culturală din ţinutului Crişanei. Numele iniţiatorilor (Roman R. Ciorogariu, Gh. Bacaloglu şi Al. Pteancu) s-a confundat cu destinul revistei.

În cele două decenii de existenţă a acesteia, se pot evidenţia două perioade: una este cuprinsă între anii 1920 şi 1933, iar cealaltă se desfăşoară între 1933 şi 1940. Revista a apărut sporadic, la Bucureşti, şi în intervalul ianuarie-februarie 1941 - martie-aprilie 1944. Începând din anul 1933, revista a fost marcată de transformarea profilului ei în *Anale culturale*, deoarece rubricile sale se specializaseră în probleme care necesitau numai intervenţii docte. Totuşi, şi în intervalul 1933-1940 sunt publicate fragmente literare şi poezii de factură populară.

Prima etapă este categoric perioada de avânt a revistei. Într-un interval foarte scurt, numărul colaboratorilor a devenit impresionant. Enumerăm doar cele mai recunoscute nume din viaţa culturală a vremii: Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, Gala Galaction, Victor Eftimiu, Cincinat Pavelescu, Emil Isac, Emanoil Bucuţa, Constantin Rădulescu-Motru. Acestora li s-au adăugat colaboratorii locali Aurel Lazăr, Eugeniu Speranţia, Gh. Tulbure, Gh. Ciuhandu. Astfel, revista a căpătat aspectul unui teren unde s-au vehiculat idei şi formule artistice, s-au confruntat opinii, totul sub nota echilibrului.

În anul 1933, când se atinge apogeul acestei publicaţii, deşi în anul anterior revista se tipărise la Craiova, ceea ce presupunea unele dificultăţi de redactare, în paginile ei apar materiale semnate de alte nume prestigioase: I. Al. Brătescu-Voineşti, Gh. Bogdan-Duică, I. Bianu, Ovid Densuşianu, D. Gusti, Cezar Petrescu, Sextil Puşcariu, Ion Pillat, George M. Zamfirescu, Elena Farago etc[11]. De altfel, Reuniunea încă de la constituirea sa a acţionat în vederea atragerii scriitorilor din întreaga ţară către cea mai importantă publicaţie editată de ea

---

[7] Viorel Faur, *Contribuţii la istoricul bibliotecilor româneşti din Crişana (1830-1940*), Editura Fundaţiei Culturale „Cele Trei Crişuri”, Oradea, 1995, p. 101.
[8] *Cele Trei Crişuri*, 1936, nr. 3-4, p. 55.
[9] *Ibidem*, nr. 9-10, p. 155.
[10] *Ibidem*, 1931, nr. 5-6, p. 75.
[11] Viorel Horj, *Semicentenarul revistei „Cele Trei Crişuri*”, în *Crişana*, 1970, nr. 80, p. 2; I. Hangiu, *Dicţionar al presei literare româneşti (1790-1982)*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987, p. 74; Nae Antonescu, *Scriitori şi reviste din perioada interbelică* (în continuare: *Scriitori şi reviste*…), Editura revistei „Convorbiri literare”, Iaşi, 2001, p. 42.

– *Cele Trei Crişuri*. Acest fapt reiese şi dintr-un document, emis la 16 septembrie 1920 şi trimis oficialităţilor bucureştene, din care rezulta dorinţa societăţii culturale orădene de a-i populariza pe toţi scriitorii ţării[12].

Ca urmare, pe adresa redacţiei revistei au sosit, din diverse zone ale ţării, scrieri care aparţineau unor genuri literare diverse: nuvele, povestiri, poezii(şi poetul Alexandru Macedonski a trimis redacţiei, spre editare, una dintre poeziile sale), alături de cântece populare, articole de geografie, istorie, critică literară, filosofie, tehnică şi medicină. Informaţiile culturale din ţară au fost grupate în rubrici sugestive: *scrisori bănăţene, maramureşene, sălăjene* şi chiar *bucureştene*, cronici *sătmărene* etc[13].

Corespondenţa, care propunea spre publicare o poezie sau anumite articole, era formulată în general simplu, dar sugestiv: „Trimit aceste versuri – nota I. N. Pârvulescu din Piteşti – pentru revista dumneavoastră, încercând să restabilesc iarăşi legături cu publicaţiile literare…”[14].

Revista primea, de asemenea, anunţuri de la alte societăţi culturale sau muzee, care doreau să informeze publicul dintr-o anumită parte a ţării despre manifestările ce intenţionau să le organizeze. Ele trimiteau aceste note informative bazându-se şi pe faptul că revista orădeană ar putea realiza şi o mică propagandă culturală în ce-i priveşte, astfel încât publicul să fie tentat să participe la acele întruniri, conferinţe sau expoziţii avute în vedere de respectivele asociaţii. La 22 ianuarie 1925, revista a primit din partea direcţiei Muzeului Militar Naţional din Bucureşti un anunţ prin care se prezentau organizarea, inventarul şi sediile muzeului. Toţi românii erau invitaţi să îl viziteze, atât la Bucureşti, cât şi în secţiunile sale militare din principalele oraşe ale ţării: Timişoara, Oradea, Cluj, Sibiu, Cernăuţi, Chişinău, Iaşi, Craiova, Constanţa. Fiind un instrument eficient de educaţie şi propagandă naţională, revista *Cele Trei Crişuri* recomanda românilor să viziteze muzeul, deoarece acesta „ne evocă trecutul nostru…, valoroasa participare a ţării noastre în războiul mondial, ca şi contribuţia noastră pentru apărarea cauzei comune”[15].

Revista, luând un avânt din ce în ce mai mare şi sesizând tot mai mult nevoia de cultură a cititorilor săi, a înfiinţat şi la Bucureşti (str. Regală, nr. 18) o redacţie. În acest mod, s-a reuşit o conectare mai rapidă la viaţa culturală ce pulsa în capitală, de aici revista ajungând într-un timp mai scurt la Cernăuţi şi Chişinău[16]. Ea a oglindit, în paginile semnate de cele mai autorizate nume, crâmpeie de viaţă din cuprinsul Bucovinei şi Basarabiei[17].

Într-un timp relativ scurt, *Cele Trei Crişuri* a reuşit să devină una dintre cele mai evoluate reviste, ca fond şi formă, nu numai în ţară, ci şi peste hotare. Revista, care avea drept scop consolidarea vieţii spirituale la graniţa de vest a ţării, a îmbrăţişat, pe lângă problemele de interes naţional românesc, şi soarta românilor de peste hotare şi, în special, pe cea a românilor transnistreni. Publicaţia şi-a întins influenţa în această regiune începând din anul 1928, în primul rând datorită factorilor socio-politici locali, care nu permiteau o dezvoltare normală a vieţii culturale româneşti[18].

Se simţea, din ce în ce mai acut, necesitatea colaborării mai energice a tuturor publicaţiilor româneşti, în vederea sincronizării eforturilor de promovare a culturii. O iniţiativă notabilă a avut şi revista *Ilustraţia* din Bucureşti, care i s-a adresat lui George

---

[12] Lucia Bieltz, *Un document inedit referitor la Marea Reuniune “Cele Trei Crişuri” din patrimoniul Muzeului Naţional de istorie*, în *Crisia*, 1987, p. 353-355.
[13] Arhivele Naţionale-Serviciul Judeţean Bihor (în continuare: AN-SJB h), *fond Reuniunea Culturală „Cele Trei Crişuri*”, dos. 23, f. 220; Nae Antonescu, *Scriitori şi reviste*…, p. 41.
[14] AN-SJBh, *fond Reuniunea Culturală „Cele Trei Crişuri*”, dos. 23, f. 231.
[15] *Cele Trei Crişuri*, 1925, nr. 2, p. 37.
[16] *Ibidem*, 1930, nr. 3, p. 50.
[17] *Ibidem*, 1937, nr. 7-8, p. 152.
[18] *Ibidem*, nr. 11-12, p. 238-239.

Bacaloglu, la 6 martie 1926, în următorii termeni: „Stimate confrate… vă propunem un schimb între revistele noastre şi anume: noi vom publica la rubrica „Bibliografii" sumarul revistei dumneavoastră la fiecare apariţie şi vă rugăm ca şi dumneavoastră să tipăriţi pe cel trimis de noi"[19].

Un alt apel, de aceeaşi factură, a sosit la redacţia revistei în 9 iunie 1926, de la publicaţia săptămânală *Radio-România*. În nota trimisă direcţiunii se afirma că radiofonia românească este neglijată faţă de cea a altor ţări europene: „Pentru ca să înlăturăm în parte acest neajuns, vă propunem schimbul revistelor noastre rugându-vă să extrageţi din Radio-România tot ceea ce credeţi că poate interesa publicul dumneavoastră cititor… Nădăjduim că în acest mod să putem trezi cu colaborare binevoitoare, interesul publicului pentru radiofonie, care departe de a fi o simplă distracţie, este azi o adevărată necesitate socială şi naţională…"[20].

La 28 ianuarie 1926 a sosit de la Praga o altă ofertă de colaborare culturală, între revista orădeană şi o agenţie de presă cehoslovacă, cu secţii pentru ţările din Europa Centrală şi Balcani. Aceasta avea şi o secţie românească, înfiinţată la 15 noiembrie 1925, care edita pentru ziarele româneşti un buletin zilnic, ce era trimis revistei *Cele Trei Crişuri* încă de la primul număr. Tot această secţiune culegea ştirile de propagandă românească din ziarele româneşti, care apoi erau publicate în presa ţărilor străine. În acest scop, agenţia de presă a solicitat "ziarul (revista - n.n.) în mod regulat"[21].

În momentele de criză financiară, care periclitau existenţa revistelor culturale, solidaritatea factorului românesc s-a evidenţiat pregnant. De exemplu, administraţia oraşului Galaţi a acordat revistei, în anul 1924, un sprijin financiar de 20.000 lei. De altfel, publicaţia a avut probleme de imprimare şi în anul 1921, când s-a pus problema strămutării ei la Cluj, după cum informa revista *Ideea europeană*, însă aceasta trebuia să rămână la Oradea. În anul 1927, George Bacaloglu a fost nevoit să ceară ajutorul Primăriei municipiului Târgu Mureş pentru acordarea unei subvenţii. Răspunsul serviciului financiar al urbei mureşene a fost prompt: „…Luând în considerare opera îndeplinită prin această revistă şi reputaţia ei de opt ani, se hotăreşte acordarea unui ajutor–subvenţie în sumă de 2.000 de lei …"[22].

Într-o situaţie similară, George Bacaloglu a adresat o scrisoare Ministerului Muncii, Cooperaţiei şi Asigurărilor Sociale, mai precis preşedintelui Cooperativelor de producţie şi de consum, prin care cerea să fie susţinută „materialiceşte această Reuniune spre a-şi putea duce mai departe munca întreprinsă pentru binele neamului nostru". Ajutorul putea îmbrăca forma unor subvenţii sau abonarea la revista *Celor Trei Crişuri*[23].

Toate aceste neajunsuri şi impasuri au fost depăşite cu numeroase sacrificii, Reuniunea continuând să se afirme în peisajul cultural românesc. Astfel, cu prilejul împlinirii a 60 de ani de apariţie a ziarului *Universul*, revista şi Reuniunea orădeană au transmis o telegramă de felicitare celui mai vechi cotidian românesc, care a fost purtătorul şi animatorul idealurilor naţionale[24].

Revista a fost la fel de „simţitoare" şi cu oficiosul românilor din Statele Unite şi Canada, care împlinea 30 de ani de existenţă în anul 1935. Însufleţită de acest eveniment festiv, revista a dedicat un număr special ziarului românesc *America*[25].

---

[19] AN-SJBh, *fond Reuniunea Culturală „Cele Trei Crişuri"*, dos. 1, f. 28.
[20] *Ibidem*, f. 116.
[21] *Ibidem*, f. 3.
[22] *Ibidem*, f. 45; *Ajutor cultural*, în *Vestul României*, 1924, nr. 23, p. 3; Nae Antonescu, *Scriitori şi reviste*…, p. 39.
[23] AN-SJBh, *fond Reuniunea Culturală „Cele Trei Crişuri"*, dos. 1, f. 8.
[24] *Cele Trei Crişuri*, 1933, nr. 5-6, p. 71.
[25] *Ibidem*, 1935, nr. 7-8, p. 114.

Şi în momentele mai dificile, revista a fost alături de cititorii săi, propagând încrederea într-un viitor mai bun. În evenimentele anului 1932, legate de pretenţiile revizioniste maghiare, redacţia a luat o atitudine fermă faţă de stările de fapt, criticând agitaţiile politice nejustificate ale Ungariei. Marile manifestaţii antirevizioniste de la graniţa de vest şi de la Bucureşti au fost prezentate amplu în coloanele ei. Reuniunea nu a abdicat de la ideea colaborării cu elementul minoritar pe o platformă culturală comună, însă revizuirea Tratatului de la Trianon nu putea fi luată în discuţie. Atitudinea publicaţiei a rămas fermă în această privinţă: „ … trebuie respectată pacea şi ea nu va putea trăi decât respectând alcătuirea tratatelor… care au îndeplinit legea sfântă a naţionalităţilor”[26].

Revenind la sfera vieţii culturale, revista a organizat – sub titlul „Premiile noastre”– un concurs de creaţie literară (nuvelă) ce s-a desfăşurat în anul 1924. Şi de această dată sacrificiile financiare au fost mari, în mijlocul unor greutăţi materiale ce păreau insurmontabile. Totuşi, revista a aşteptat cu mult interes creaţiile scriitorilor intraţi în competiţie, care au avut şansa să se afirme şi să realizeze o emulaţie culturală atât de necesară la graniţa de vest a ţării. Ocupantul locului întâi a obţinut 5.000 de lei, al doilea 1.000 şi al treilea 500 de lei. În sensul apropierii de cultura maghiară, redacţia revistei a acordat trei premii de câte 1.000 de lei pentru traducerea nuvelelor premiate în limba maghiară[27].

Comisia de lectură a nuvelelor a primit 56 de manuscrise, ceea ce depăşea aşteptările iniţiatorilor. Locul întâi a fost ocupat de nuvela „Biata Juliska” de Maria Staiculescu, pe locul doi, la egalitate, situându-se nuvelele „Dureri înăbuşite” de Dem. Gălman, „Blestemul” de Alexandru Mănciulescu şi „Amăgiri” de Alice Gabrielescu. Alte 12 manuscrise au fost aprobate pentru publicare.

Entuziasmul cu care a fost întâmpinată această acţiune mobilizatoare de către concurenţi este evidenţiat de cuvintele unuia dintre laureaţi: „…gestul revistei dumneavoastră este nepreţuit, cu atât mai mult că cât aţi dat posibilitatea de a se afirma unor talente tinere, rămânându-vă dumneavoastră mulţumirea de a fi iniţiatorii acestui concurs, al unei minunate înţelegeri a timpului în care trăim”[28].

Şi presa internaţională a recunoscut eficienţa activităţii pe teren naţional a revistei *Cele Trei Crişuri*. În urma articolelor dedicate evenimentelor internaţionale, aprecierile străinătăţii, după 16 ani de activitate, au fost pe măsură: librăria *Plon* din Paris, printr-o adresă trimisă la redacţie, solicita un schimb de publicaţii şi îşi exprima dorinţa de a strânge raporturile cu revista şi cu instituţia culturală din Oradea; Ziarul Il *Messaggero* din Roma a evidenţiat, într-un articol, propaganda Reuniunii pentru răspândirea culturii italiene în România. La rândul ei, Universitatea din California (Los Angeles) a solicitat revista în Statele Unite, declarându-se pentru o colaborare între cele două instituţii[29].

Pentru a argumenta această atitudine a presei internaţionale, prezentăm, în continuare, o trecere în revistă a unor însumări de titluri semnificative, care se regăseau în mai multe numere ale *Celor Trei Crişuri*: *România şi Societatea Naţiunilor* (în limbile română şi franceză), *Franţa şi România* (limba română, limba franceză), *Pro-latio Congresul Presei Latine* (în limbile română, franceză, italiană), *Basarabia. Un deceniu de la Unire* (1918-1928), *Dobrogea. Semicentenarul ei* (1878-1928), *Ardealul şi Banatul, un deceniu de la unire (1918-1928), România de peste hotare, Probleme culturale, Arta românească, Umorul românesc, Femeia română, Aspecte de vară, Teatrul românesc, Două centenare: Romantismul şi Mistral, Aspecte ale spiritului contemporan, Nuvela românească, Privire asupra literaturii române, Crăciunul şi datinile româneşti, Armata noastră (tineretul), Un an*

[26] *Ibidem*, 1932, nr. 11-12, p. 110.
[27] *Ibidem*, 1924, nr. 10, p. 1.
[28] AN-SJBh, *fond Reuniunea Culturală „Cele Trei Crişuri*”, dos. 7, f. 6.
[29] *Cele Trei Crişuri*, 1935, nr. 7-8, p. 116.

de la Restaurare (închinat M.S. Regelui Carol al II-lea), Căsătoria Domniţei Ileana. Istoricul Castelului Peleş, Congresul Interparlamentar. Parlamentul popoarelor. Diferite limbi, Aspecte de la Congresul interparlamentar, Sărbătorirea d-lui Goga, Pagini literare şi de artă dramatică, Curente politice europene. Masacrul de la Nistru[30].

Trebuie, de asemenea, să menţionăm numerele speciale dedicate de revistă Congresului latin şi interparlamentar, Franţei, Străjeriei, Teatrului românesc, Expoziţiei şi Pavilionului românesc de la Paris, şi altor evenimente culturale[31].

Reuniunea s-a bucurat şi în ţară de multe aprecieri. Numeroase personalităţi politice şi culturale româneşti din perioada interbelică au vizitat sediul Reuniunii şi al revistei *Cele Trei Crişuri*, aceasta ca o recunoaştere a rolului jucat de instituţia de cultură bihoreană în peisajul cultural transilvănean şi naţional. Printre oaspeţii de seamă îi menţionăm pe: Alexandru Vaida-Voevod, Constantin Angelescu, Nicolae Iorga, Gh. Crişan, Ştefan C. Ioan, Gh. Bogdan-Duică, Victor Antonescu, Iosif Pop, Titu Constantinescu, Maria şi Cella Delavrancea-Lahovary, C. Naumescu, membrii unui cor cehoslovac, C. Bacaloglu etc[32].

Revista a fost şi criticată. De exemplu, publicaţia *Ideea europeană* semnala faptul că se elogiază prea mult unele cărţi de valoare mediocră, iar D. Tomescu, în revista *Ramuri*, nu aprecia programul cultural iniţiat de Reuniunea orădeană, colonelul G. Bacaloglu fiind criticat şi de alte reviste pentru acţiunile culturale, care au devenit – în viziunea acestora - o afacere personală a conducătorului Reuniunii[33].

În jurul revistei *Cele Trei Crişuri* s-a început, încă din martie 1922, o mişcare de apropiere a culturii române de cea maghiară. La început au existat doar câteva fapte izolate, care s-au finalizat printr-o serie de traduceri reciproce din cele două literaturi[34].

Un pas concret realizat pe tărâmul colaborării culturale între români şi maghiari a fost organizarea unei societăţi a scriitorilor, gazetarilor şi artiştilor de toate categoriile, fără nicio diferenţă de naţionalitate. Scopul acesteia era cunoaşterea literaturii celor două popoare, prin traducere reciprocă şi prin înfiinţarea unui club comun, unde să se desfăşoare conferinţe săptămânale care să ia în dezbatere diverse probleme istorice, literare şi culturale specifice epocii.

Statutele au fost votate cu prilejul unei Adunări generale. A fost ales, prin vot secret, un comitet local, în fruntea căruia au fost desemnaţi, ca preşedinţi activi, Iren de Pálffy şi M. G. Samarineanu, iniţiatorul acestei idei[35].

Unul dintre obiectivele majore pentru care a militat asociaţia s-a materializat în cursul lunii decembrie 1922 prin editarea unei reviste cu un conţinut literar, artistic, teatral şi social intitulată *Aurora*, care a apărut la Oradea, într-o redactare bilingvă româno-maghiară. Aceasta îşi propunea să publice „cât mai multe traduceri alese din literatura românească în ungureşte şi viceversa. În modul acesta – aprecia G. Bacaloglu semnatarul articolului-program – cele două naţionalităţi vor ajunge în cel mai scurt timp să se cunoască reciproc". De asemenea, „Aurora va urmări de aproape toate mişcările literare şi artistice din ambele părţi, publicând articole, cronici şi recenzii bogate despre arta şi teatrul român şi maghiar. Pe lângă aceasta, revista noastră se ocupă şi cu viaţa socială, căutând ca prin cuprinsul celor mai competenţi oameni să dea o îndrumare mai bună şi mai liniştită în noua societate a Statului nostru"[36]. Entuziasmul acestei iniţiative se regăseşte încă din primul număr al revistei: „…Pornim nainte…Suntem tineri, dar suntem vlăstare altoite pe trunchiul comun al lui Eminescu şi

[30] *Ibidem*, 1934, nr. 3-4, p. 40.
[31] *Ibidem*, 1938, nr. 3-4, p. 77.
[32] *Ibidem*, 1935, nr. 1-2, p. 40-41.
[33] Nae Antonescu, *Scriitori şi reviste*…, p. 47-48.
[34] *Cele Trei Crişuri*, 1922, nr. 15, p. 239.
[35] *Ibidem*, nr. 5-6, p. 96.
[36] G. Bacaloglu, *Programul nostru*, în *Aurora*, 1922, nr. 1, p. 1.

Petöfi. Din rădăcinile acestui trunchiu vom sorbi hrană pentru amândouă neamurile. Convinşi de nouile rosturi ale vremii aruncăm cu toată credinţa sămânţa înfrăţirii şi a cunoaşterii reciproce. Fie ca această sămânţă să încolţească şi să rodească într-un ogor uman fără graniţe sufleteşti…"[37]. Despre *Aurora* s-a vorbit mult în acea perioadă şi, desigur, aceasta a constituit un eveniment semnificativ pe scena culturală a Transilvaniei[38].

În paginile revistei s-au publicat interviuri cu fruntaşii culturii şi politicii maghiare din Transilvania, poetul George A. Petre precum şi Alexandru Olteanu implicându-se în realizarea unui schimb cultural intens între cele două popoare. Aceste demersuri au avut rolul de a strânge legăturile de colaborare între intelectualitatea română şi cea maghiară, pe scena culturală a Bihorului interbelic[39].

Ca rezultat al acestei înţelegeri şi conlucrări, a apărut o antologie din poeţii români moderni, ale căror versuri au fost traduse în limba maghiară de Keresztury Sándor. În replică, un scriitor maghiar orădean a pregătit, în anul 1922, o culegere de nuvele din cei mai reprezentativi scriitori români[40]. Colaborarea culturală a înregistrat noi momente semnificative la sfârşitul lunii iunie 1923, când, la Oradea, a apărut o antologie a poeţilor moderni maghiari, transpusă în româneşte de Iustin Ilieşiu. Au fost traduse versuri din peste 25 de poeţi unguri, un loc important ocupând poeziile lui Ady Endre (care figura cu 18 poeme în versiune românească) şi Babits Mihály. Volumul s-a intitulat *Laura* şi a fost legat într-o copertă lucrată artistic de pictorul Ghiţia. Prin eforturile lui George A. Petre, în anul 1930 a apărut (în traducere românească) primul volum de versuri independent din creaţia poetului Ady Endre, intitulat *Sânge şi aur*[41]. În februarie 1926, revista *Cele Trei Crişuri* continua acţiunea prin editarea unui volum de poezii şi nuvele din literatura română, pe care le-a tradus în limba maghiară[42]. Dintre prozatorii şi poeţii români cu lucrări traduse în ungureşte îi amintim pe: Eminescu, Coşbuc, Vlahuţă, Sadoveanu, Rebreanu, Blaga etc.

Din păcate, în calea acestor colaborări culturale s-au ridicat o serie de piedici. Cea dintâi a venit chiar din partea oficialităţilor, care nu agreau ideea, pe motivul că aceasta a sosit prea timpuriu, într-o fază a societăţii în care încă nu existau condiţiile concrete pentru realizarea apropierii româno-maghiare. Pe de altă parte, era prezentă şi o oarecare lipsă de încredere reciprocă, generată de deosebirile artistice şi ideologice dintre scriitorii maghiari. Astfel, Ligeti Ernö, fost redactor la *Napkelet*, a inventariat aceste dificultăţi şi a propus editarea unei reviste în limba română, care să se ocupe exclusiv de cultura maghiară. Un alt reprezentant al părţii maghiare, Daday Loránt, îşi manifesta neîncrederea faţă de apropierea româno-maghiară, apreciind rezultatele obţinute ca fiind slabe. Acestor dificultăţi li s-au adăugat şi cele financiare, astfel că revista îşi încetează apariţia în iunie 1923. A reapărut în anul următor, fiind redactată numai în limba maghiară[43]. Viaţa *Aurorei* n-a fost lungă (niciun an de existenţă), însă ea a încercat să ajungă în toate mediile culturale care înţelegeau scopul sincer pentru care a militat. De altfel, întreaga presă românească a salutat apariţia revistei orădene, într-o perioadă în care formula dialogului era considerată cea mai potrivită pentru soluţionarea tuturor problemelor întâlnite. În jurul *Aurorei* s-a creat o nouă mentalitate, care

[37] George A. Petre, *Noui orizonturi*, în *Ibidem*, p. 2.
[38] *Cele Trei Crişuri*, 1922, nr. 15, p. 239.
[39] *Ibidem*, 1939, nr. 9-10, p. 184.
[40] *Ibidem*, 1922, nr. 12, p. 1.
[41] *Ibidem*, 1923, nr. 6, p. 100.
[42] *Ibidem*, 1925, nr. 12, p. 193; Ioan Kohn, *Momente semnificative în istoria relaţiilor culturale româno-maghiare-perioada interbelică*, în *Trepte vechi şi noi de istorie, cultură şi viaţă bisericească în Eparhia Oradiei. Mărturii-Evocări*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române Oradea, 1980, p. 146-147.
[43] Nae Antonescu, *Reviste din Transilvania*, (în continuare: *Reviste din…*), Biblioteca revistei „Familia", Oradea, 2000, p. 291-292.

a îmbrăţişat fenomenul convieţuirii, confruntările xenofobe fiind eliminate[44]. Fără îndoială, experienţa revistei orădene nu a fost izolată. Au existat şi alte publicaţii bilingve: *Culisele* (Cluj), *Cimbora* (Satu Mare), dar se pare că revista *Aurora* s-a remarcat prin programul pe care a dorit să-l aplice consecvent. Dacă nu a reuşit în întregime n-a fost vina editorilor ei, ci a împrejurărilor de moment[45].

După această succintă prezentare a activităţii editoriale a Reuniunii, se impune formularea unor aprecieri cu privire la rolul revistei *Cele Trei Crişuri* în peisajul cultural interbelic, ea fiind un veritabil mijloc de culturalizare pentru toţi românii.

Ceea ce reprezenta în societatea românească modernă revista *Familia*, editată de Iosif Vulcan, un izvor de fortificare a conştiinţei naţionale, a devenit, într-un alt timp şi sub un alt raport, în condiţiile României întregite, revista *Cele Trei Crişuri*.

Atunci când frământările politice sterile au captat interesul marelui public dornic de senzaţional, revista a ştiut să-şi deschidă coloanele sale pentru numeroasele probleme ale românilor din părţile vestice ale ţării, demonstrând cu date şi cifre că, dincolo de interesele politice efemere, există chestiuni naţionale vitale care se cer a fi rezolvate[46].

Cronicile revistei au susţinut mişcarea culturală de pe graniţa de vest, unde "lupta se dădea mai înverşunat între ceea ce a fost şi ceea ce trebuia să fie". Acestea reprezentau buletine de informare care încercau să stimuleze opinia publică românească în sensul noilor cerinţe formulate în epocă[47].

Apariţia *Celor Trei Crişuri* a adus în spaţiul bihorean interbelic puterea exemplului care a dovedit că un program cultural se poate realiza acolo unde convingerea adâncă şi tenace urmăreşte un ideal nobil[48]. Revista nu a fost doar o tribună românească în partea de vest a ţării, ci mai mult, o carte românească cu învăţături bune şi pentru cel ce trebuie să-şi aducă aminte de neamul lui şi de cultura acestuia, dar, mai ales, pentru cei chemaţi să cunoască şi să se adapteze la realităţile statului naţional român unitar.

Pentru a fi mai convingătoare, revista a inaugurat o serie de numere privind o singură chestiune, oferindu-i cititorului posibilitatea de a pătrunde în profunzimea spiritualităţii naţionale manifestate în artă, literatură, politică, economie etc[49].

Deşi evenimentele tragicului an 1940 au determinat diminuarea activităţii grupării redacţionale, revista a continuat să apară, însă cu o oarecare neregularitate.

În condiţiile politice noi, coloanele revistei au prezentat cele mai felurite regiuni străine. Era o tactică aplicată de *Cele Trei Crişuri*, pentru a nu-şi atrage adversitatea celor care deţineau puterea politică, ostilă intereselor româneşti.

Atunci când teritoriile de nord-vest ale României au fost eliberate (toamna anului 1944), revista a revenit la Oradea[50].

Reuniunea şi revista s-au evidenţiat timp de două decenii prin dorinţa ferm exprimată şi aplicată de a îmbrăţişa şi susţine tot ce era simţire, gând şi literă românească la graniţa apuseană a ţării.

Intelectualitatea şi ţărănimea au găsit în paginile acestei reviste un îndreptar moral, dar şi un puternic mijloc de promovare a culturii naţionale la graniţa de vest a ţării[51].

---

[44] Stelian Vasilescu, *O experienţă a dialogului interetnic. Revista Aurora (1922-1923*), în *Aurora*, 1993, nr. 1, p. 20; Nae Antonescu, *Relaţii româno-maghiare. Momentul Oradea*, în *Aurora*, 1997, nr. 8, p. 89.
[45] Nae Antonescu, *Reviste din…*, p. 292.
[46] *Cele Trei Crişuri*, 1939, nr. 9-10, p. 183.
[47] *Ibidem*, 1927, nr. 5, p. 89.
[48] *Ibidem*, p. 182.
[49] *Ibidem*, 1938, nr. 1-2, p. 3.
[50] Eugeniu Speranţia, *50 de ani de la întemeiere - Cele Trei Crişuri*, în *Familia*, 1970, nr. 4, p. 17.
[51] *Cele Trei Crişuri*, 1940, nr. 1-2, p. 3.

Discursul cultural al intelectualităţii a fost subsumat dezideratului naţional, având dublu scop, şi anume de ridicare culturală a populaţiei, respectiv de propagare a unor idei politice. S-a pus un accent justificat pe necesitatea îmbunătăţirii condiţiilor de viaţă ale ţărănimii, creşterea nivelului de educaţie etc. Elita culturală de la graniţa de vest a ţării a conştientizat menirea sa, de aceea a acţionat pentru promovarea limbii şi culturii naţionale prin intermediul unor asocieri de profil cultural, menite a uni societatea românească interbelică în jurul unor proiecte culturale viabile.

Concomitent, un scop important a fost şi ridicarea nivelului de dezvoltare generală a societăţii româneşti în concordanţă cu exigenţele timpului, racordarea acesteia la evoluţiile social-economice şi culturale ale Europei occidentale, de care o despărţea un semnificativ decalaj. În asemenea context, de „ardere" necontenită a etapelor de decalaj, s-a pus un accent deosebit pe emanciparea culturală şi materială a societăţii. Acest fenomen s-a manifestat, cu particularităţi şi elemente definitorii, şi în Bihorul interbelic, regiune vestică a României întregite, care s-a integrat fluxului comun al culturii naţionale, realitate la care au conlucrat atât oameni, cât şi instituţii, într-o pornire ardentă spre progres şi sincronizare, fenomen fără precedent în istoria noastră naţională.

ANAMARIA ŞTEFAN (PAPUC)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

PLAYFUL AND FORMATIVE VALENCES IN ION HOREA'S POETRY

Abstract: Ion Horea has been practicing his artistic talent writing literature for small readers. Children's poems are written in the same emotional register with the same consciousness in which were written the lyric of his best works. The lyricism of his notes serious and full of themes obvious in his volumes of poetry kept in the vicinity of childhood, understood as literature. Entering the world of small creatures is both the bridge that connects with childhood and a rich source of humor and lyricism.

Keywords: Ion Horea, children's literature, childhood, affection, playfulness

Ion Horea şi-a exersat talentul artistic scriind, şi literatură destinată micilor cititori. Poemele pentru copii sunt scrise în acelaşi registru emoţional şi cu aceeaşi conştiinţă, în care au fost scrise cele mai reuşite lucrări ale sale. Culegerile de poezii „Flori de păpădie" şi „Guguştiucul" însumează o poezie ludică, fără ca autorul lor să se situeze în rândul împătimiţilor literaturii pentru copii. Lirismul cu notele sale grave şi încărcat de temele evidente în volumele sale de versuri l-a ţinut în vecinătatea copilăriei, înţeleasă ca literatură. Ecourile copilăriei poetului se regăsesc în alte tonalităţi, în mărturisirile sale din celelalte cărţi, ilustrate ca o excepţie în poemul „Pe uliţa mare" din volumul „Bătaia cu aur".

Aplecarea asupra universului miniatural înseamnă pentru poet descoperirea unui refugiu şi înfruptarea din micile bucurii ale vârstei fericite. Pătrunderea în lumea micilor vieţuitoare reprezintă puntea de legătură cu copilăria, care reprezintă pentru poet o sursă proaspătă de umor şi de lirism.

În perioada comunistă, literatura pentru copii a constituit pentru multe categorii de scriitori un mijloc de evaziune din hăţişul propagandei. Apare, de asemenea, aşa-zisa literatură pionierească, pionerul reprezentând modelul viitorului „om nou", model ce trebuia copiat de generaţiile tinere. Astfel, la Editura Tinerţului au apărut o serie de cărţi semnate de poeţi, precum Demostene Botez, Cicerone Theodorescu, Ion Gheorghe, Nina Cassian, Veronica Porumbacu, Al. Andriţoiu, Eugen Jebeleanu, Ion Horea, etc.

În anul 1962, Ion Horea publică placheta de versuri „Flori de păpădie"- *Poezii pentru pionieri*, pentru care a fost distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor. Volumul oglindeşte atât capacitatea sa de a empatiza cu lumea copiilor, cât şi uşurinţa cu care adoptă un ton familiar, şugubeţ pentru a se adresa acestui public. Culegerea de a cărei copertă s-a îngrijit N. Zamfir se deschide cu un poem dedicat cărţii, obicei arghezian, ce redă într-o formă ludică şi în versuri foarte scurte şi rimate jocul cărţii *de-a metamorfoza*: „Între munţi / Şi-ntre câmpii, / Între pluguri / Şi mistrii, / Cartea mea, / Ce poţi să fii? / În grădină. / O albină. / Pe ogoare, / Spic şi floare. / În pădure, / Mugure / Şi pe dealuri, / Strugure. / Iarna, / Câmpul de zăpadă. / Vara, / Toată o livadă. / Şi pe ape, / Nufăr, parcă, / Trestie şi barcă. / Iar în casă / Stai pe masă / Ca o pasăre frumoasă. (*Cartea*). Aurel Martin remarcă faptul că poezia nu e altceva decât „un travestiu arghezian"[1], făcând trimitere la creaţia lui Arghezi în care există poezii, precum „Testament", „Cuvânt" şi a căror metaforă *vedetă* este cartea. Plecând de la aceste modele, Ion Horea prezintă în poezia sa procesul *cum se înfiinţează* cartea, asemănând acest act de

[1] Aurel Marin, *Poetul Ion Horea* în „Scânteia tineretului", seria a II-a, an XIX, marţi, 29 ianuarie, 1963, p. 3

creaţie cu cel al facerii lumii: „Cin' ţi-a dat / Şi ţi-a făcut, / Chipul tău / De la-nceput, / Cu peniţă / Şi penel, / Zugrăvită-n fel şi fel? / Cin' te mână / Şi te ştie, / Ca pe-un strop / De apă vie?" Actul creaţiei, atât de sibilin în plan estetic, este explicat într-un registru colocvial în care strecoară termeni din domeniul artei, „penel", „peniţă", „zugrăvită", îmbinarea lor având drept scop crearea de efecte poetice. Orientarea ludică conferă discursului liric o notă de bună dispoziţie, de univers domestic, în care fiecare piesă e învestită cu o funcţie expresivă. Lectura cărţii e disimulată sub forma unui joc între copii: „Un copil / Te-a răsfoit: / I-ai cântat / Şi i-ai şoptit. / O fetiţă te-a închis, / Tu i te-ai deschis în vis." Cartea are menirea de a tezauriza în paginile ei toate frumuseţile ţării, pe care la o simplă incantaţie şi le deschide pentru a le dezvălui cititorului: „O întreb, şi cartea tace, / Numai foile-şi desface / Şi-mi arată lung afară / Frumuseţile din ţară."

Cu aceeaşi meticulozitate, Ion Horea prezintă tablouri din natură, surprinse în cavalcada anotimpurilor şi al căror scop e de a le dezvolta micilor cititori dragostea pentru frumuseţile ţării. Lumea înconjurătoare este în viziunea poetului asemenea unei grădini înmiresmate sau a unei livezi pline de flori şi fructe. Poetul evocă aspecte ale reînvierii naturii şi explică pe înţelesul copiilor miracolul rodirii: „Iară mugurii verzui, / La un semn al nu ştiu cui, / Nu mai vor să se ascundă, / Şi dau frunză după frunză, / Ies pe ramuri, stau la soare, / Şi dau floare după floare, / Pe când holda de mătasă / Creşte, creşte tot mai deasă." (*April)* Prospeţimea şi vitalilatea acestei luni calendaristice este asemănată cu imaginea unui copil: „Uite, luna lui april / Cum seamănă c-un copil." Sosirea primăverii e anunţată de „trei flori de păpădie" care alungă iarna speriată, care e comparată cu o iadă ce împunge „în vânt cu coada, / Năzdrăvana şi neroada." (*Primăvara*) În versurile dedicate primăverii, răzbate discret îndemnul adresat oamenilor de a se trezi din starea de letargie provocată de iarnă şi de a se revigora prin muncă: „Să-mpodobim din nou pământul / În ziua lui de sărbătoare / Chemaţi de sărbătoarea muncii / Şi glasul de privighetoare." (*În mai*)

O notă de umor purificator apare în descrierea verii, al cărei soare personificat „în pielea goală / Face plajă, intră-n mare, / Şi nu-i nimeni pe la şcoală: – A-nceput vacanţa mare!" (*Iunie*) Aceste descrieri îi oferă poetului prilejul de a evidenţia emoţiile, pe care le încearcă copilul la venirea fiecărui anotimp, astfel vara e percepută ca fiind anotimpul ce dă startul mult aşteptatei vacanţe.

Pentu a uşura comprehensiunea textelor, Ion Horea umanizează natura prin intermediul personificării. Pastelul „Frumuseţile toamnei" debutează cu evocarea unui tărâm luminos şi îmbălsămat de roadele acestui anotimp, iar spre finalul poemului, prin contrast, atmosfera e tulburată de o uşoară undă de tristeţe: „Floarea soarelui bătrână / Lângă margine de drum / Stă cu pălăria-n mână / Şi salută nu ştiu cum – / Poate vrea să te întrebe / Ce-ai cules şi duci în poală, / Ori de ieşi cumva pe câmpuri, / Ori de mergi cumva la şcoală?"

Cu aceleaşi mijloace originale, Ion Horea descrie frumuseţea feerică a anotimpului alb cu „cu fluturi albi ... / Aduşi de vânt / Şi cânt..." (*Iarna*). În zugrăvirea tabloului hibernal, poetul îmbină armonios imaginile vizuale cu cele auditive, astfel zilele albe şi liniştite sunt animate de prezenţa saniei cu zurgălăi. Puterea de sugestie a imaginilor artistice e sporită şi de muzicalitatea versurilor, prin prezenţa aliteraţiei şi a asonanţei: „Pârâul leagă lângă maluri salbă, / Mai liniştită-i lumea şi mai albă, / Şi câte flori grădina iar adună! Şi sănii trec, şi zurgălăii sună!"

În descrierea peisajelor, Ion Horea a introdus într-o formă mascată aspecte ale muncii specifice fiecărui anotimp. Versurile poeziei „Oamenii şi pământul" comunică într-o modalitate accesibilă, câteva noţiuni legate de rolul pe care îl deţine munca în cadrul societăţii. Hărnicia oamenilor e asemănată cu cea a iscusitelor albine care din zori şi până în seară îşi „adună mierea lor din floare-n floare, / Pân' ce iese găinuşa ..." Peisajul cu minunăţiile lui policrome nu-i rămâne indiferent copilului, căruia prin intermediul versurilor îi este inoculată ideea că prin munca sa „omul sfinţeşte locul": „Oamenii încununează / Fruntea

negrelor ogoare / Cu grădini înmiresmate / Şi cu lanuri foşnitoare." Acelaşi mesaj subtil îl trasnsmite poezia „Mai departe", care cultivă copiilor, în spirit socialist, dragostea pentru muncă. Cea care îi îndeamnă să lucreze este însăşi natura, pavăză a doctrinei regimului comunist: „Şi de departe dealuri sure / Îi cheamă parcă şi-i îmbie / Să mai planteze pruni şi piersici / În preajma viţelor de vie. // Şi păsările balansate-n / Văzduhul fără cuib şi ramuri / Le cer să-mbogăţească parcul / cu pomi de fel şi fel de neamuri." În poezia „Stupul", poetul le explică copiilor secrtetul procesului de fabricare al mierii, albinele fiind numite metaforic „fecioare de aur", care adună neobosite polenul din flori „Vin fecioarele de aur, / Din câmpie şi fâneaţă, / Încărcate cu dulceaţă. / De pe floare, de pe foaie, / Se întorc aşa greoaie / Şi-n lumina zilei zboară / Cu praf galben subsuoară." Versurile nu descriu doar viaţa din interiorul stupului, ci sugerează puterea şi superioritatea muncii în colectiv, albinele reprezentând pentru copii un model al hărniciei. Poemul „În Deltă", pe lângă „lecţia de geografie" pe care o oferă prin prezentarea vegetaţiei şi a faunei specifice acestui loc, prezintă şi principala îndeletnicire a oamenilor care populează acest ţinut mirific şi sălbatic, în acelaşi timp, şi anume pescuitul: „Colţuri de apă / Nebănuite, / Pasărea deltei / Nu le clinteşte; / Aicea-s uneltele lor tăinuite, / de ieri aşezate / Şi-s pline cu peşte. // Soarele suie, apele-s line, / Cârduri de păsări zboară în pace, / pescarii îşi scutură vântrile pline, / Şi trec mai departe, / Şi-mping la cârmace."

Ca mulţi alţi poeţi, Ion Horea a fost ispitit de gingăşia şi nevinovăţia necuvântătoarelor, pe care le-a prezentat prin diferite procedee stilistice în poeziile sale. Universul său e animat de vieţuitoare care forfotesc prin deltă, câmpii, păduri. Astfel, descrierea cocostârcului îi oferă un excelent prilej de asociaţie dimensional-metaforică: „Uite-l! Parcă-i un ulcior / Împlântat într-un picior." (*Cocostârcul*) Prin intermediul unui joc de cuvinte, poetul hiperbolizează lăcomia unui alt personaj al deltei, pelicanul, care mănâncă „un lac de peşte, / Cât zici peşte-l pescuieşte, / Şi prin gâtul cât o uşă / Îl cocoloşeşte-n guşă." (*Pelicanul*) Portetul pescăruşului e schiţat cu umor printr-o formulă de caracterizare atractivă şi, în acelaşi timp, instructivă: „O fi şi el vreun şcolar / cu plaivas şi-abecedar, / Cititor în cer şi ape / De departe şi de-aproape? / L-am văzut, dar n-am habar." (*Pescăruşul*) Poetul inserează în caracterizarea acestei necuvântătoare un element ce ţine de formarea deprinderilor elementare ale copilului: Care tată, care mamă / L-au albit atâta-n spumă / Şi l-au aruncat în vânt / Din stufişuri şi pământ, / prefăcându-se că-l scapă / pe sub cer şi peste apă?" Aurel Martin sesizează „neindicatul procedeu de a glosa epigonic pe marginea unor formule poetice de notorietate publică"[2], poetul introducând versuri ce ne amintesc de „Somnoroase păsărele" de Mihai Eminescu: „Numai umbrele-nserării / Îl aduc din largul mării / Să mai beie apă dulce / Şi la cuiburi să se culce. / Printre nuferi cum se lasă / În foşnirea de mătasă, / Vântul serii-i clatină / Aripa de platină, / Şi de sus măicuţa lună / Îi doreşte noapte bună!"

„Cărticica noastră" este o altă culegere destinată celor mici, pe care poetul o publică la Editura Medicală în anul 1971. Volumul este o versificare a unor precepte didactice, pe marginea unor ilustraţii realizate de prietenul său, pictorul Victor Apostoloiu. Tradusă în limba rusă, cartea s-a dovedit a fi un succes pedagogic. Valoarea textului se rezumă la caracterul ei didactic, fără pretenţii literare deosebite. Versurile oglindesc aspecte din viaţa de zi cu zi a copiilor şi oferă o lecţie de educaţie pentru sănătate. Pentru a-i deprinde pe cei mici cu regulile de igienă corporală corectă, poetul apelează la corespondenţe şi la antropomorfizarea vieţuitoarelor pădurii, a ursului, a ariciului, a iepuraşului, a fluturaşului şi a ciupercuţei, oferind sub această formă copiilor modele, fără a avea însă aerul că le dă lecţii. Cartea urmăreşte pas cu pas activităţile ce alcătuiesc programul zilnic, pe care trebuie să-l urmeze un copil, începând cu trezitul dis-de-dimineaţă, exerciţiile de înviorare, ceremonialul de îmbăiere, hrana sănătoasă, pregătirea şi mersul la grădiniţă, programul de joacă, ajutarea

[2] *Ibidem*, p.3

părinţilor la treburile gospodăreşti, controlul periodic efectuat la medic: „Cucurigu! Jos din pat! / Asta-i ora de sculare, / O cunoaşte fiecare. / S-au sculat, şi-acum vedeţi-i, / Fac gimnastică băieţii. / A venit la-nviorare / Şi ariciul somnoros – / Vrea si el să crească mare / Şi să fie mai voios. / A venit şi-un fluturaş / Numai în pantalonaş." Cartea e gustată atât pentru desenele atractive care însoţesc textul, cât şi pentru faptul că poetul adoptă un limbaj natural, ştrengăresc. Folosirea interogaţiilor şi a diminutivelor, „fluturaş", „ciupercuţă", „pătuc", „picioruşe", „gentuţă" etc. dovedeşte atitudinea afectivă pe care poetul o are faţă de cei mici.

În categoria Literatură pentru copii se înscrie şi volumul „Guguştiucul", apărut la Editura Ion Creangă în anul 1985. Ion Horea a colaborat la realizarea acestei plachete cu artista Stela Creţu, care a reuşit prin intermediul ilustraţiilor viu colorate să pună în valoare mesajul versurilor. „Guguştiucul", pe lângă poezia care dă titlul volumului, însumează alte şapte poezii inspirate din universul necuvântătoarelor, poezii pe care autorul le nedreptăţeşte cu autoexigenţă sau cu o greşită înţelegere a valorii lor, deoarece nu le mai include în celelalte volume, fiind situate într-un alt registru al scrierilor sale.

Inspiraţia poeziei „Guguştiucul" este prilejuită de o păţanie hazlie pe care poetul o trăieşte şi o mărturiseşte cu multă simpatie: „în faţa platoului cu mâncare de pe balcon se afla un guguştiuc care se sătura până la limită şi se făcea stăpân pe proprietatea mea, nelăsând şi alte păsări să mănânce. Am tras concluziile filozofice şi i-am făcut o scurtă morală, ca să simtă cu ce drept se consideră stăpân pe un bun furnizat de altcineva şi care e autoritata sa morală faţă de ceilalţi confraţi. De aici şi până la povestea versificată nu a mai fost decât un pas şi o bucurie a scrisului."[3]

Întâmplările prin care trec vietăţile în acest volum se fixează atât într-un cadru citadin, pe pervazul balconului, cât şi într-un cadru rustic, cunoscut şi drag poetului. Aceste spaţii sunt populate de necuvântătoare, cărora poetul, fin observator, le întocmeşte cu un umor gentil profilul psihologic. Astfel, experienţele reale ale poetului se contopesc într-un lirism narativ, care ridică faptele obişnuite din universul liliputan la rang de eveniment. Lăcomia şi egoismul unui guguştiuc care se înfruptă din bunătăţile primite, prezenţa greierului intrus pe teritoriul pisicii, îngâmfarea curcanului, vizita inopinată a ariciului şi reacţia alergică a câinelui la vederea acestuia, panica produsă de apariţia găii în rândul păsărilor de curte sunt întâmplări care amuză, dar totodată, lărgesc câmpul de experienţă al celor mici. La fel ca în volumele anterioare, Ion Horea adoptă o exprimare naturală, contaminată pe alocuri de prezenţa termenilor regionali, „ogradă", „drod", „galiţă", „mintenaş", „conie", etc. Versurile scurte şi bogate în onomatopee încântă auditiv pe cititorul surprins de jocul de cuvinte: „Numai domnul Rugu-Rigu / cântă-ntruna / cucurigu, // cu găinile-n ciopor, / îngrijat de soarta lor!" (*Gaia*)

Versurile, pe care Ion Horea a ales să le dedice copiilor demonstrează că ştie *a se copilări* frumos şi sunt vioaie ca ritm, senine şi formative, cultivând deprinderi şi sentimente calde publicului cititor. Literatura universului infantil poate fi percepută că o oglindă care reflectă realitatea. Astfel, o parte din poeziile lui Ion Horea reflectă timpul şi societatea în care au fost create.

Bibliografia operei:

Horea, Ion, *Flori de păpădie*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1962.
Horea, Ion, *Cărticica noastră*, Bucureşti, Editura Medicală, 1971.
Horea, Ion, *Guguştiucul*, Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1985.

[3] Ion Horea în dialog cu Anamaria Papuc. Interviu realizat la Bucureşti, 9 august 2013

Bibliografia de referinţă:

Bodiştean, Florica, *Literatura pentru copii şi tineret dincolo de „story”*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007.

Cândroveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii*, Bucureşti, Editura Albatros, 1988.

Goia, Vistian, *Literatura pentru copii şi tineret*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

Raţiu, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii şi adolescenţi*, Bucureşti, Editura Biblioteca Bucureştilor, 2003.

*** *Unele probleme ale literaturii pentru copii*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1967.

Ion Horea în dialog cu Anamaria Papuc. Interviu realizat la Bucureşti, 9 august 2013.

Acknowledgement: The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development, as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

SIMONA FORTIN
University of Bucharest

THE SCHOOL-ADOLESCENT-READING TRINOMIAL

Abstract: The author presents, shortly, the educational system in Romania. The teaching system should adapt to the real life's needs, as well as to the current issues of the society. Unfortunately, the Romanian curriculum, which suffered too many changes is now ignoring it's basic principles , resulting in a chaotic education.

Keywords: Educational system, curriculum, text books, baccalaureate exam, school reform.

Accesul universal la cunoaştere şi educaţie, aşa cum este stipulat în documentele Naţiunilor Unite, Declaraţia Universală a Drepturile Omului (art. 26) adoptată la 10 decembrie 1948, în Rezoluţia ONU privind Declaraţia de Principiu a Drepturilor Copilului (principiul 7), adoptată la 20 noiembrie 1959, Convenţia referitoare la Drepturile copilului (art. 17, 28, 29, 31) adoptată prin Rezoluţia nr. 44 din 20 noiembrie 1989, implică obligaţia din partea statelor semnatare de a asigura un sistem eficient de învăţământ de stat subordonat nevoilor educative.

Aceasta înseamnă că societatea, în ansamblul ei, îşi asumă sarcina de a-i asigura copilului o educaţie de un anumit standard, fără a lăsa ca acest drept fundamental la educaţie să fie ştirbit de condiţiile din familia de origine a copilului.

Şcoala este un mediu care poate fi controlat, în care se poate impune voinţa educativă a societăţii. Trebuie să subliniem, cu toată puterea, importanţa şcolii şi rolul ei esenţial în formarea copiilor şi a tinerilor. În acelaşi timp trebuie să fim conştienţi de faptul că nu există sistem educaţional perfect, iar şcoala, ca instituţie, nu este o rezolvare universală a tuturor problemelor legate de educaţie.

În acest context, subliniem ideea că funcţia unei structuri documentare (mai ales a bibliotecilor şcolare şi a centrelor de documentare şi informare şcolare) este tocmai aceea de a sprijini şi chiar de a corecta procesul educativ desfăşurat în şcoală şi în familie.

Indiferent de modul de organizare a sistemelor educaţionale din diferite ţări, de formele de învăţământ existente, fără nicio excepţie, educaţia elementară începe prin câştigarea competenţelor legate de scris şi de citit. Capacitatea de a citi şi de a scrie rămâne o competenţă fundamentală, fără de care procesul educativ nu se poate desfăşura, de-a lungul întregii perioade de şcolarizare şi, pentru că astăzi vorbim de învăţare continuă (lifelong learning), de-a lungul întregii vieţi. Cu cât educaţia indivizilor devine mai înaltă, cu atât nevoia lor de competenţe legate de comunicarea scrisă creşte.

Încă de la începutul anilor '90, în sistemul de învăţământ preuniversitar din România s-a produs schimbarea curriculară, fenomen ce nu s-a încheiat pe deplin nici în prezent, dar care a afectat întreaga populaţie şcolară. Orice schimbare a curriculei afectează, pozitiv sau negativ, generaţii întregi, având repercursiuni asupra carierei, asupra împlinirii personalităţii, asupra vieţii de familie şi asupra fericirii, sau a nefericirii, celor ce sunt supuşi experimentelor. În anul 2009 Societatea Academică Română (SAR), printr-un raport înaintat Ministerului Educaţiei Naţionale, recomanda programe facile care să conţină „cunoştinţe cu un grad mai scăzut de complexitate decât în prezent, bacalaureat transformat într-o testare cu subiecte aleatorii pentru fiecare candidat în parte, curriculă gândită în aşa fel încât elevii să înţeleagă ceea ce li se predă la clasă, programe şcolare care să prevadă diverse scări de

prezentare în funcţie de aptitudinile şi interesul elevilor" (1) deoarece şcoala ar trebui să asigure o pregătire de cultură generală pentru fiecare disciplină în parte iar în cazul ştiinţelor accentul ar trebui pus pe pregătirea practică. În acelaşi raport se subliniază faptul că „rezultatul sistemului actual este *analfabetismul funcţional*. Avem tineri care ştiu să citească şi să socotească, dar nu ştiu să completeze un formular. (...) Să introducem ceva mai multă literatură universală clasică: mai tăiem Slavici, mai băgăm Shakespeare" (2). Această idee este susţinută şi de acad. Ionel Haiduc, preşedintele Academiei Române, care consideră că totul porneşte din sala de clasă, deoarece „copiii nu asimilează esenţialul. Îi depăşeşte selecţia şcolară. Programa trebuie simplificată, să nu mai fie bazat totul pe memorare. Elevii trebuie să poată utiliza ce învaţă la şcoală" (3). Ştiinţa curriculumului este extrem de importantă tocmai pentru că există şansa ca aceasta „să ofere soluţii la cea mai adâncă şi mai chinuitoare dintre frământările omeneşti din toate timpurile: problematica destinului – a destinului individual, a destinului societăţii şi chiar a destinului umanităţii" (4).

Autorităţile, în momentul în care au implementat o nouă curriculă, s-au bazat doar pe efectele benefice, scontate, ignorându-le pe cele indezirabile. De aceea, efectele negative nu au întârziat să apară. Suntem martorii unui sistem de învăţământ haotic, ce se schimbă mult prea des, sistem pentru care nimeni nu şi-a asumat niciun risc şi care pune accent pe cantitate, în detrimental calităţii (ex: există un număr minim de elevi la o clasă, număr ce este destul de ridicat; rezultatele la examenele naţionale: promovabilitatea este analizată în procente, ne îngrijorăm că doar n% au luat bacalaureatul, nu ne întrebăm şi ce ştiu absolvenţii sau cei care nu au absolvit).

Orice sistem de învăţământ trebuie să îşi stabilească, în primul rând, *proiectul curricular*, plecând de la misiunea instituţiei educaţionale (adică finalitatea şi idealul educaţional) şi terminând cu evaluarea procesului de învăţământ (adică studierea rezultatelor şi a performanţelor elevilor, metodologia de admitere şi de absolvire). Bineînţeles, nu trebuie neglijate nici finalităţile pedagogice, structurate atât pe niveluri, cât şi pe materii, conţinutul întregului proces de învăţământ (cunoştinţele stabilite în planul de învăţământ şi concretizate în manualele şcolare), dar şi metodologia procesului de învăţământ, adică tot ce înseamnă strategii de predare, de evaluare, dar şi de învăţare.

Sistemul de învăţământ preuniversitar românesc se bazează foarte mult pe lecţii şi pe teme colective, numai că acest sistem încalcă principiul individualizării, care pune accent pe individ. Chiar dacă se încearcă o individualizare, aceasta este greu de realizat, dacă nu imposibil, tocmai din cauza numărului minim de elevi din fiecare clasă.

Învăţământul trebuie să se apropie de viaţa reală, de problemele actuale ale societăţii, dar şi acest principiu a fost ignorat de curriculumul românesc. Noţiunile şi metodele de predare-învăţare sunt aceleaşi ca acum 30/50 de ani, operele alese la limba şi literatura română sunt neatractive pentru elevul modern (cum ar putea înţelege un adolescent de astăzi că un tată îşi poate lua la bătaie băieţii mari şi să mai aibă şi dreptate – Ilie Moromete; sau că, din cauza unei sarcini nedorite, o fată, Ana, este obligată să se mărite cu Ion şi că tot planul lui fusese ca, astfel, să obţină, ca zestre pentru mireasă, pământul pentru a-l munci). Programa nu ar trebui să includă toată literatura scrisă până la acest moment, dar ar trebui să se introducă şi opere atractive, moderne, care să-i determine pe adolescenţii de azi să citească, recunoscând situaţii sau probleme cu care s-ar putea confrunta ei înşişi, sau, pe lângă orele de limba şi literatura română ar putea fi introdus un opţional de lectură, bazat pe opere moderne.

Curriculumul formal se referă la produsele curriculare, adică la „toate documentele normative ce rezultă în urma demersurilor de optimizare curriculară: planul de învăţământ, programele analitice, manualele şcolare, planificările calendaristice, proiectele pedagogice ş.a." (5)

Cel mai important produs de perfecţionare modernă a curriculumului este *planul de învăţământ* deoarece acesta, după ce este supus experimentelor, evaluărilor, corecturilor fiind,

astfel, validat, devine document oficial cu caracter obligatoriu. Prin planul de învăţământ ar trebui să se stabilească finalitatea studiului şi obiectivele generale ale acestuia; competenţele şi standardele; disciplinele; eşalonarea, în timp, a pregătirii (adică numărul de ore pentru fiecare disciplină, numărul de ani de studiu, structura anului şcolar, inclusiv a examenelor şi a vacanţelor); modul de admitere şi de absolvire; modul de evaluare a competenţelor.

Pentru buna organizare şi desfăşurare a procesului educativ modern, al doilea document, ca importanţă oficială, este *programa şcolară*, adesea numită „analitică". Programa şcolară trebuie să detalieze toate elementele ce sunt obligatoriu de parcurs la fiecare disciplină de studiu în parte.

Dacă planul de învăţământ şi programa şcolară sunt extrem de importante pentru întregul sistem de învăţământ, fiind documente oficiale, *manualul şcolar* este instrumentul de lucru cel mai important pentru elevi. Manualul trebuie să fie în conformitate cu programa şcolară şi să detalieze, folosind un limbaj adecvat, toate informaţiile necesare elevilor cu scopul de a atinge toate obiectivele pedagogice. Aşadar, autorii de manuale trebuie să aibă în vedere, în primul rând, ideea că acesta este ca o „unealtă" a elevului, nu a profesorului (trebuie redactat astfel încât să fie pe înţelesul elevilor), şi, în al doilea rând, faptul că el este o carte ce-i serveşte elevului pentru studiul independent. De asemenea, fiind o carte pedagogică, manualul trebuie să cuprindă, obligatoriu la fiecare temă abordată:

„1. obiectivele pedagogice urmărite, enunţate pe înţelesul elevului
2. sarcini de lucru (de învăţare) conexe obiectivelor
3. informaţii pentru realizarea sarcinilor de învăţare cât mai clare şi sugestive (însoţite de ilustraţii, scheme etc.)
4. sarcini de lucru suplimentare pentru aprofundarea studiului
5. surse suplimentare pentru completarea cunoştinţelor (audio, video etc.)
6. exerciţii de autoevaluare, liste etc." (6)

Din păcate, realitatea nu corespunde teoriei, manualele şcolare de la toate disciplinele şi de la toate editurile au determinat analiză şi observaţii critice atât din partea factorilor direct interesaţi: elevi, părinţi, profesori, cât şi din partea unor cercetători sau a unor personalităţi din domeniul culturii. Nicolae Victor Zamfir, Preşedintele Societăţii Române de Fizică, critică modul în care sunt concepute manualele de fizică, din sistemul de învăţământ preuniversitar românesc, considerând că acestea „nu folosesc la nimic. Am parcurs un manual de fizică şi nu am priceput nimic. În patru pagini erau doar înşiruiri de formule fără nicio explicaţie. Cei care fac manualele nu se gândesc la elevi. Sunt oameni care nu au predat nici măcar o oră în viaţa lor" (7).

Scriitorul Dan Sociu consideră că istoria literaturii este „omorâtă" în manualele şcolare actuale. „Cînd eram noi la şcoală, sistemul de predare al literaturii era puternic marcat de demagogia naţionalistă. Scriitorilor li se pusese cîte un drapel în mînă să-l fluture. Istoria literaturii nu era istoria vie a unei arte, era un muzeu al valorilor neamului. Între timp, discursul naţionalist s-a mai temperat ,dar istoria literaturii pare la fel de moartă în manual" (8).

Concepută în conformitate cu Anexa la *Recomandarea Parlamentului şi a Consiliului European*, 2006, privind *Competenţele-cheie pentru învăţământul pe tot parcursul vieţii- Cadrul european de referinţă*, Programa *de limba şi literatura română pentru ciclul inferior al liceului*, clasele a IX-a şi a X-a, aprobată prin Ordinul Ministrului în 2009, este orientată spre formarea unor deprinderi şi abilităţi de comunicare şi spre formarea unei personalităţi autonome a elevilor, capabile de discernământ şi de spirit critic, având conştiinţa propriei identităţi culturale. În acest sens, Programa este structurată pe două domenii: Literatură şi Limbă şi comunicare. Prin reactualizarea unor cunoştinţe anterioare de limbă se urmăreşte dezvoltarea competenţelor de producere a unor mesaje în diferite situaţii de comunicare şi de argumentare în scris şi oral. Iar prin studierea unor texte literare se urmăreşte folosirea

modalităţilor de analiză tematică, structurală şi stilistică, conţinutul fiind grupat pe anumite „teme" literare: Joc, joacă; Şcoala; Iubirea; Lumi fantastice etc. În clasa a X-a modulul Literatură stabileşte obligaţia ca cel puţin jumătate dintre textele studiate – minim 12 texte – să aparţină autorilor canonici, selecţia fiind determinată de aprofundarea studiului principalelor tipuri de texte ale celor trei genuri literare.

Conţinuturile Programei pentru clasa a XI-a din domeniul Literaturii sunt grupate pe următoarele module: „Fundamentele culturii române"; „Perioada veche"; „Perioada modernă: A. Secolul al XIX-lea – Începutul secolului al XX-lea, B. Perioada interbelică (Romanul)", urmând ca în clasa a XII-ea studiul să continue cu „Perioada interbelică (Poezia)", „Perioada postbelică (Romanul, Poezia, Dramaturgia)". Este stabilit numărul minim de texte ce trebuie studiate, aparţinând fiecărei perioade, atât în clasa a XI-a, cât şi în clasa a XII-a. Responsabilitatea pentru alegerea acestor texte revine autorilor de manuale şi, în ultimă instanţă, profesorului de la clasă, care poate decide să parcurgă toate sau doar o parte dintre textele propuse de manualul ales, completând cu alte texte. Această flexibilitate a programei în ceea ce priveşte conţinuturile învăţării este o caracteristică modernă cu impact asupra creativităţii profesorului şi a elevilor, dar şi de risc. Atrage atenţia recomandarea programei de a se studia textele în integralitatea lor, acceptându-se, totuşi, studierea unor fragmente pentru ilustrarea speciilor de mai mari dimensiuni – nuvelă, roman.

Privită, însă, în ansamblu, *Programa de limba şi literatura română* pare haotică. În clasa a IX-a sunt puse sub acceaşi „umbrelă" a aşa-zisei teme literare texte total diferite ca apartenenţă la epocă, curent literar, stil, viziune, iar noţiunile de limbă şi comunicare sunt amestecate, de multe ori în acceaşi lecţie, cu cele de teoria literaturii. O explicaţie a acestui fenomen ar putea fi, probabil, indecizia prelungită de atribuire a clasei a IX-a la gimnaziu sau la liceu. Clasa a X-a urmăreşte familiarizarea elevilor cu anumite specii literare (basm cult, povestire, nuvelă, roman, comedie) şi cu autorii canonici, ceea ce determină un număr mare de texte, în condiţiile în care o parte din numărul de ore este alocat modulului Limbă şi comunicare, modul ce se realizează pe parcursul întregului an şcolar.

De la clasa a XI-a se încearcă o ordonare cronologică în jurul curentelor culturale şi literare (Umanism, Iluminism, Romantism, Realism, Simbolism), fără a se evita alăturarea unor texte din perioade aflate la distanţă istorică. Se împiedică, astfel, formarea unei viziuni evolutive asupra fenomenului cultural şi literar. Atitudinea de fobie a adolescenţilor faţă de trecut (tot ce vine din urmă e „comunist") se amplifică de această absenţă a unei ordonări uşor decelabile, ceea ce le creează elevilor probleme legate de încadrarea unui scriitor în epocă, de percepţie a unor fenomene literare în sincronie şi în diacronie.

Principalele obiective ale reformei învăţământului privind formarea competenţelor necesare omului modern prin folosirea unor metode de activizare şi de dirijare a studiului individual al elevilor au generat introducerea manualelor alternative, ca o formă de gândire liberă, creativă, de implicare a profesorului şi a elevilor într-o alegere democratică. Informaţiile sunt prezentate astfel încât permit interpretări alternative şi deschise, reprezentând un mecanism de stimulare a gândirii critice. Astfel, manualul devine un îndreptar de exerciţii, de teme de lucru şi reflecţie pentru profesor şi elevi, oferind, nu comentarii ale operelor, ci probleme de rezolvat, scurte orientări privind curentele şi ideologia literară a principalelor perioade din evoluţia literaturii române, precum şi definirea unor concepte operaţionale. De aceea, după cum demonstrează realitatea, elevii nu se pot pregăti folosind numai manualul. Intenţia de eliminare a memorării comentariilor este, însă, subminată de multitudinea cărţilor-auxiliare didactice, în care sunt comentate toate operele cuprinse în diferitele manuale alternative şi sunt rezolvate posibilele teme pentru acasă, precum şi eseurile în vederea pregătirii examenului de bacalaureat. Postarea pe Internet a unui număr indefinibil de referate a făcut aproape imposibilă stabilirea de către profesor a unei teme pentru acasă la care să existe garanţia unei contribuţii originale din partea elevilor.

Menţionată în *Nota de prezentare* atât a Programei din ciclul inferior, cât şi a Programei din ciclul superior al liceului, ca valoare fundamentală, lectura adolescenţilor rămâne o problemă, evidenţiată de refuzul tot mai rezistent al elevilor de a citi, situaţie pentru care s-ar putea oferi mai multe explicaţii:

- Tentaţia de a înlocui propria lectură cu reprezentarea sincretică a ecranizărilor după operele supuse discuţiei;
- Atracţia irezistibilă a jocurilor sau a discuţiilor cu prietenii pe Internet;
- Dimensiunea copleşitoare a unor opere care descurajează prin faptul că sunt cronofage, într-o perioadă când a petrece câteva zeci de ore pentru lectura unui text, oricât de captivant, este un gest anacronic, plictisitor, fără utilitate practică;
- Posibilitatea de a substitui propriile impresii de lectură cu opiniile autoritare, formulate impecabil în auxiliarele de pregătire a examenului de bacalaureat sau în referatele de pe Internet;
- Dificultăţile de înţelegere ce decurg din necunoaşterea de către elevi a multor cuvinte din fondul mai vechi al limbii sau din registrul popular ori regional, cuvinte existente în textul operelor studiate (Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Marin Preda);
- Carenţa de înţelegere a esenţei problemelor existenţiale cu care se confruntă personajele operelor studiate determină lipsa empatiei lectorului adolescent de azi cu personajul al cărui destin suportă determinările social-istorice din secolul al XIX-lea, de la începutul secolului al XX-lea sau din perioada stalinistă: pentru ce să divinizeze cineva pământul, atâta vreme cât există oportunitatea traiului mult mai captivant şi mai accesibil de la oraş sau de pe alte meridiane ale lumii?, de ce să fie un părinte atât de contrariat de reacţia propriilor copii care se adaptează mai bine la cursul istoriei, înţelegând că orice se poate transforma în marfă, inclusiv propria muncă?

Asigurarea promovării la examenul de bacalaureat a devenit un scop în sine, după cum o demonstrează atitudinea elevilor faţă de solicitările Programei de liceu şi după cum se recunoaşte implicit în documentele Ministerului Educaţiei Naţionale, în care se exacerbează importanţa statisticilor privind promovabilitatea la acest examen. Astfel, pentru mulţi elevi, tot ceea ce nu are directă atingere cu Programa examenului de bacalaureat este neinteresant, în afara preocupărilor de studiu: „Perioada veche: Dimensiunea religioasă a existenţei şi Formarea conţiinţei istorice”; „Curentele culturale/literare în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea: Umanismul şi Iluminismul”; „Rolul literaturii în perioada paşoptistă”; „România între Orient şi Occident”; „Curente culturale/literare: orientări avangardiste”; „Identitate culturală în context european”; „Literatura aservită ideologiei comuniste”; „Curente culturale/literare: Postmodernismul”; „Forme ale istoriei şi criticii literare”, cu atât mai mult, cu cât pentru aceste teme Programa prevede realizarea unor studii de caz sau organizarea unor dezbateri, fără menţionarea unor parametri minimali de conţinut.

Pregătirea elevilor este influenţată de structura subiectelor de la examenul de bacalaureat stabilită de Serviciul Naţional de Evaluare şi Examinare (SNEE). Concluzii interesante se desprind, în acest sens, din analiza subiectelor propuse pentru acest examen. Astfel, *subiectul de tip I* se doreşte a fi o valorificare a competenţelor de utilizare corectă şi adecvată a limbii române în receptarea şi în producerea mesajelor pentru diferite situaţii de comunicare dar modul concret în care sunt stabilite cerinţele pe marginea textului „la prima vedere” supus interpretării orientează elevii spre o abordare superficială şi spre răspunsuri schematice, valabile pentru orice text din tipul respectiv. Formalismul şi stereotipia unor cerinţe ale subiectului de tip I împiedică evaluarea competenţelor reale ale elevului: „Explică rolul cratimei în structura .....”; „Menţionează două teme/motive literare din textul dat”;

„Ilustrează cu exemple două trăsături ale genului epic/liric/dramatic”; „Menţionează două mărci lexico-gramaticale ale lirismului subiectiv/ale prezenţei eului liric”; „Ilustrează cu două trăsături apartenenţa textului dat la Simbolism/Romantism/Modernism”; „Menţionează tipul de perspectivă/narator din textul dat”.

Subiectul de tip II presupune realizarea unui text argumentativ pe o temă dată, pornind de la o opinie citată. Acest subiect poate stimula creativitatea elevilor şi poate fi o modalitate eficientă de verificare a capacităţii de abordare flexibilă şi nuanţată a opiniilor şi a argumentelor celorlalţi şi de verificare a reprezentărilor culturale dobândite pe parcursul liceului. Riscul major poate surveni din utilizarea formală a conectorilor specifici textului argumentativ pentru a obţine punctajul aferent şi din preluarea unor clişee lingvistice din mass-media ori din formularea unor false argumente sau adevăruri evidente în loc de exemple demonstrative, la care se adaugă substituţia între argument (idee) şi exemple demonstrative.

Subiectul de tip III solicită realizarea unui eseu structurat sau nestructurat prin care se urmăreşte verificarea capacităţii elevului de a interpreta un autor/o operă studiată, dintr-o programă minimală de 17 autori canonici, pentru care se recomandă un text reprezentativ ce poate fi încadrat într-una din speciile literare menţionate (basm cult, nuvelă, roman, comedie, dramă modernă), într-o tipologie subiectiv-obiectiv, modern-tradiţional, într-un curent cultural/literar (Romantism, Simbolism, Realism, Modernism, Tradiţionalism, Neomodernism) sau într-o epocă literară (Paşoptistă, Epoca marilor clasici, Interbelică, Postbelică). Trei dintre cele patru cerinţe ale eseului structurat sunt orientate nu atât spre interpretarea operei alese, cât spre a demonstra cunoaşterea unor concepte operaţionale: incipit, final, relaţii de opoziţie şi de simetrie, perspectivă narativă, tehnică narativă, cronotopul operei, imaginar poetic, elemente de recurenţă, elemente de prozodie. Aşa se poate explica soluţia aleasă de mulţi candidaţi, cea a memorării unor comentarii gata făcute. Condiţionarea acordării a 14 puncte din totalul de 30 pentru redactarea eseului dacă se respectă încadrarea în limitele de 2-3 pagini sau 600-900 de cuvinte ridică o altă problemă: dacă această limitare se poate respecta în cazul textelor epice sau dramatice, nu aceeaşi situaţie există în cazul eseului aplicat asupra unui text poetic din creaţia lui George Bacovia, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Nichita Stănescu, în condiţiile în care autorii respectivi nu au fost studiaţi monografic, ci printr-un singur text, după cum stabileşte Programa. Realizarea unui eseu de minim 2 pagini (600 de cuvinte) poate fi pentru unii absolvenţi de la profilul real sau tehnologic, o dificultate insurmontabilă pe care o învinge doar în modul menţionat mai sus, adică prin memorarea comentariului realizat de o persoană autorizată – profesorul de la clasă sau autorul de manuale.

Se constată astfel că declarata necesitate de stimulare a lecturii şi a gândirii autonome, reflexive şi critice, este spulberată de structura subiectelor propuse la examenul de bacalaureat, subiecte care permit răspunsuri stereotipe sau memorate.

Devine tot mai evidentă necesitatea restructurării, atât a programei de limba şi literatura română, cât şi a manualelor, ţinând cont de aşteptările societăţii faţă de acestă disciplină, de obiectivele generale şi specifice care să genereze competenţele solicitate de realitatea secolului al XXI-lea.

Fără a nega valoarea şi utilitatea programelor analitice ne exprimăm, firesc, unele reserve concretizate în câteva întrebări: Se doreşte ca această disciplină şcolară să fie un simplu îndreptar în vederea dezvoltării capacităţii de comunicare lingvistică – emitere şi receptare de texte de toate tipurile? Se urmăreşte consolidarea cunoştinţelor de cultură generală în domeniul istoriei literare? Se tinde spre perfecţionarea gustului estetic şi, implicit, a plăcerii de a citi şi a capacităţii de a codifica textul literar raportându-se în mod subiectiv la acesta?

Oricare ar fi ponderea acestor obiective în stabilirea conţinutului programei de limba şi literatura română pentru liceu, se impune ca alegerile făcute, precum şi strategiile didactice

recomandate să urmărească recuperarea lecturii, (re)atragerea elevilor spre textul literar, şi pentru asta este necesară ceea ce prof.univ.dr. Eugen Negrici numea „prevenirea tendinţelor de şablonizare în receptare" (9) ca „să modelăm un cititor în stare să deguste nu numai un anumit tip de poezie, să educăm, pe cât se poate, libertatea lecturii" (10).

Propunându-şi principiul reconsiderării, criticul şi istoricul literar se pronunţa încă din anul 1977 împotriva fixismului din ierarhia de valori literare, ierarhie încremenită în programa şcolară de peste 30 de ani. „Ceea ce a fost semnificativ pentru critica unei epoci şi a fost adoptat atunci ca «valoare definitivă» rămâne valoare istorică dacă încetează să mai semnifice în raport cu sistemul de referinţă al epocii noastre" (11).

Se constată, de pildă, că evaluarea unui scriitor doar în termenii contemporanilor săi este insuficientă, dovedită chiar de dezinteresul multor elevi faţă de anumite opere în care ei nu se mai regăsesc. „Aparţinând unui raport, valoarea există doar potenţial în text, încât prezumţia aşa-ziselor valori eterne se cere abandonată, tocmai pentru a întreţine mereu vie ideea de valoare şi, implicit, ideea de tradiţie" (12).

Ţinând cont de coordonatele realităţii secolului al XXI-lea, devine evident necesară stabilirea unor valori contemporane. Este necesară menţinerea în programa şcolară a unor autori – coloane de susţinere a edificiului literar românesc – pe care elevii actuali nu-i mai „gustă" prin operele incluse în manualele şcolare. Pot fi alese alte texte sau se poate alege o altă cheie de lectură şi interpretare. E drept că aici funcţionează „convenţionalitatea şi inerţia psihologică" de care vorbea prof.univ.dr. Eugen Negrici, ce îi împinge atât pe autorii de manuale, cât şi pe profesorii care predau la clasă sau examinează la bacalaureat spre aceleaşi texte pe care ei le cunosc mai bine.

Dacă s-a constatat că dilema şi frământarea dramatică a lui Ion între „glasul pământului" şi „glasul iubirii" nu-l mai impresionează pe adolescentul de azi, se poate căuta în altă operă, fie roman – şi ne gândim la mereu actuala problemă a geloziei şi a psihozei din romanul „Ciuleandra" –, fie nuvelă, argumente pentru a se demonstra valoarea creaţiei lui Liviu Rebreanu. În acelaşi mod se poate recupera interesul, de mai multă vreme pierdut, pentru opera lui M. Sadoveanu sau a altor scriitori.

Indubitabil, implicarea mai activă a elevului în procesul de interpretare a operei propuse poate fi o modalitate de sporire a interesului pentru lectură prin stabilirea unor parametri noi de interpretare, pentru a scoate în evidenţă alte dimensiuni ale realităţii artistice cunoscute. Este ceea ce prof.univ.dr. Eugen Negrici numea „lectura revelatorie" ca metodă de descoperire a plăcerii de a citi: „Pe scurt, a interpreta înseamnă, pentru noi, a descoperi într-un mesaj alte mesaje; înseamnă străpungerea «conţinutului manifest» (amăgitor şi dezamăgitor adesea) pentru revelarea «conţinutului latent» dincolo şi, uneori, împotriva voinţei autorului ca forma să fie înţeleasă şi consumată aşa cum a produs-o el" (13).

Pentru stabilirea unei ierarhii de valori din perspectiva secolului al XXI-lea se cere reţinerea în programa şi în manualele şcolare a unor autori contemporani încă nestudiaţi. Selectarea autorilor şi reperele de interpretare a textelor necesită o implicare mult mai concretă a reprezentanţilor criticii şi istoriei literare, a cadrelor didactice universitare, care în ultima vreme s-au mulţumit cu rolul de coordonatori (onorifici) ai colectivelor de redactare a manualelor şcolare, colective constituite din profesori şcoliţi în urmă cu 20-30 de ani în conformitate cu ierarhia de valori a timpului respectiv, de unde inerţia din selecţia autorilor şi a textelor şi rezistenţa în faţa schimbării. Şi, pentru ca aceste alegeri să se bucure de interes de studiu din partea elevilor, este necesară includerea unui capitol despre literatura contemporană în programa de bacalaureat.

NOTE ŞI BIBLIOGRAFIE:

(1) Societatea civilă cere introducerea lui Shakespeare în programele şcolare / on-line / http://www.gandul.info/scoala/societatea-civila-cere-introducerea-lui-shakespeare-in-programele-scolare-5093674
(2) Societatea civilă cere introducerea lui Shakespeare în programele şcolare / on-line / http://www.gandul.info/scoala/societatea-civila-cere-introducerea-lui-shakespeare-in-programele-scolare-5093674
(3) România, ţara intelectualilor puţini şi palizi / on-line / http://www.romanialibera.ro/actualitate/educatie/romania-tara-intelectualilor-putini-si-palizi-215479.html
(4) Negreţ-Dobridor, Ion. Teoria generală a curriculumului educaţional: o abordare dinamică şi hermeneutică a întemeierii ca ştiinţă teleologică. Iaşi: Polirom, 2008, p. 11
(5) Negreţ-Dobridor, Ion. Teoria generală a curriculumului educaţional: o abordare dinamică şi hermeneutică a întemeierii ca ştiinţă teleologică. Iaşi: Polirom, 2008, p. 228
(6) Negreţ-Dobridor, Ion. Teoria generală a curriculumului educaţional: o abordare dinamică şi hermeneutică a întemeierii ca ştiinţă teleologică. Iaşi: Polirom, 2008, p. 230-231
(7) Societatea civilă cere introducerea lui Shakespeare în programele şcolare / on-line / http://www.gandul.info/scoala/societatea-civila-cere-introducerea-lui-shakespeare-in-programele-scolare-5093674
(8) Sociu, Dan. Cerem introducerea cărţii „NU" de Eugen Ionescu în programa şcolară / on-line / http://totb.ro/cerem-introducerea-cartii-nu-de-eugen-ionescu-in-programa-scolara/
(9) Negrici, Eugen. Expresivitatea involuntară. Bucureşti: Editura Universalia, 2000, p. 202
(10) Negrici, Eugen. Expresivitatea involuntară. Bucureşti: Editura Universalia, 2000, p. 202
(11) Negrici, Eugen. Expresivitatea involuntară. Bucureşti: Editura Universalia, 2000, p. 30
(12) Negrici, Eugen. Expresivitatea involuntară. Bucureşti: Editura Universalia, 2000, p. 30
(13) Negrici, Eugen. Expresivitatea involuntară. Bucureşti: Editura Universalia, 2000, p. 20

SIMONA-ANDREEA ȘOVA
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

POLEMICS. THEORETICAL DELIMITATIONS AND TEXTUAL DISCOURSE PRACTICES

Abstract: Polemics, a particular form of conflicting communication, indicates a verbal exchange, a group of at least two texts which are confronting and facing each other. Metaphorically, polemics is a verbal war and the constitutive discourses are marked by liveliness, by an aggressive character which differentiates them from debate, but also from fight, which degenerates and leads to the battle for self, the content being less important. In the case of scientific discourse, polemics is of a constructive nature, considering that any new scientific theory can launch a polemical debate within the intellectual area in which it occurred, that is why polemics can be also seen as a constitutive dimension of logos. It represents an internal dialogue, an interactional dimension, determining the co-presence of several voices in "conflict".

Any text or discourse registers, even if only virtually, in a relation to the other and functions as a hypothetical antagonist, that is why the polemical element could be construed as a virtual priority. Scientists are drawn into a "fight" for the search of truth, either with the aim to bring their contribution to the development of science, or to say the last word and obtain the supremacy in a field of knowledge. Polemics thus places us face to face with the most violent face of power: the irresistible force which determines us to defeat the other, to exercise a total control over him and to eliminate him, if necessary.

Keywords: communication, polemical discourse, scientific truth, argument, dialectics.

The scientific contestations have as main goal the revealing and emphasizing of the truth, that is why they manifest both at the level of words, as well as at the level of speech. The text itself can be contested in order to mark the lack of correctness of the used techniques, of the rules (phonetic, lexical, morphological etc.), of the examples, or para-textual components can be contested, such as titles. Thus, results a war of quills, a polemics composed of verbal exchanges, of assembles of at least two texts which are confronting and stand against one another. Characterized as "a type of conflicting communication" (Vlad, 2011, p. 197), polemics can manifest itself in different discourse genres, from everyday conversation and the media discourse to the novel, pamphlet, satire or scientific discourse, which confers it a cross-genre character. The different textual attestations of polemics determine its cross-genre character, but it constitutes itself in a true mechanism, a heterogeneous assembly which includes, virtually, laws, institutions, measures, philosophical sentences etc., a precise discourse strategic function, its own duration, a certain rhythm and different sanctions. The resulted device represents the combination of the relations of science and power. The places, temporality and ethos of the protagonists do not constitute simple "circumstances", but are an integral part of the polemic strategies, whose objective is to silence the opponent and to ridicule him at any cost.

The concept of ethos insists on the role of the perception of the speaker's personality in intercepting his discourse and on the persuasive force which results or not from this. The ethos can be seen either as an element exclusively manifested through discourse or as a background of discourse which conditions its perception, either determined by words or by an

actual event. Its occurrence allows us to find how important the quality of the speaker, his characteristics, what he knows and presents are and how much the self-assertion for the legitimation of the word presupposes an enactment of the subject in the discourse. For example, the scholar Alexandru I. Philippide, outstanding personality of the School of Linguistics in Iasi, impressed by the accuracy of capturing the scientific truth and by the courage to take down the imposture and falseness encountered in people of culture. The opponents' elements of ethos, appealed to in his argumentations, are not emphasized to discredit Romanian or foreign linguists and to raise himself, but for the naming of immorality, illiteracy, vile human nature, specific to the "specialists" of his time, and, through this, their abolition. For example, the study *Un specialist roman la Lipsca* (*A Romanian Specialist in Leipzig*) comprises small elements of the portrait of the German linguist Gustav Weigand, realized by Alexandru I. Philippide: "[…] the professor from the civilized Leipzig wishes to enchain the free thought of a man because of personal vengeance, and surreptitiously, with letters and intrigues. A nicer behavior would not be possible. […] But Mr. Weigand swears at people and this made me fly off the handle. Harsh words such as *nerusinat, stupid* (*shameless, stupid)* flow from his mouth. […] Mr. Weigand should keep away as he would from fire from giving people epithets such as – I am ashamed that I must mention them – *stupid*, or *nerusinat*, or *mizerabil* (*stupid*, or *shameless*, or *despicable*)'' (Philippide, 1909, p. 159-160).

The specific of polemics consists in the nature of the verbal or textual exchange, aggressive component which its etymology supports: "a. belonging to polemics, regarding polemics; critical, combative; with character of controversy. // f. 1. contradictory discussion about a scientific, literary, political etc. theme. 2. A writing with polemic character [from French *polemique*, German *Polemisch, Polemik*]" (*Noul dictionar universal al limbii romane, (New Universal Dictionary of Romanian Language)* 2009). In this manner, it is generally marked by the special status of "small war or confrontation, simulacrum and substitute of war in a literal sense" (Declerq, Murat, Dangel, 2003, p. 390). Even if it can prove virulent, polemics remains a special and legitimate ritual which would surely allow some deviations and violent gestures, without the consequences exceeding, though, by far, the framework of polemic rivalry.

Polemics puts us face to face with the most violent face of power: the irresistible force which determines us to defeat the other, to exercise a total control over him and to eliminate him, if necessary, because polemics "is the style itself of assertion and existence of values" (George, 1980, p. 259). The issue of the polemic puts us, hence, in front of a harsh rhetoric by its finality, taking the power, but expert, since it holds a technique through which the one controlling it can dispose of people using words. Incapable to reach the truth and neither to know it in the word of the other, the speaker wishes to always be right, not because he is convinced of what he says, but because he considers that his interlocutor is not capable of being right and, in consequence, he is not worthy of being superior to him: "the content of truth of an enunciation and its validity in the eyes of the involved parties, as in the eyes of the auditor, are different things" (Schopenhauer, 2012, p. 22). Thus, the emptiest and most burning of passions, intellectual vanity, reduces the human reason to zero and reveals its stratagems for the promotion of the self and for the humiliation of the other. Linguistic theories formulated throughout time suffer changes, on one hand due to the evolution of the language and on the other hand due to the ignorance of those who issued them. Outraged that they have been contradicted, the latter turn to humiliating answers, insulting and offending, hiding the ignorance behind a false superiority or beyond a faulty language. For example, Gustav Weigand, on the cover of *Principles of language history* (1894), the paper of Alexandru I. Philippide notes assessments such as "prostie" (''stupidity''), "ridicol" (''ridicule'') or "fantastic", without offering any argument to support his assessments, although the reviews of the great men of the time (W. Meyer-Lubke, Hermann Suchier etc.)

are full of praises, while Bogdan Petriceicu Hasdeu composes the article entitled *Philippidiotisme* (play on words *Philippide + idiotism).* In what regards the linguist from Iasi, Alexandru I. Philippide, he does not seek to demonstrate that he is always right, but to find the scientific truth, that is why he makes every effort to research, in order to reflect and only then to express a correct judgment, since *veritas est in puteo* (Democrit). He relies on the correctness of the judgment power with which he has formulated his hypotheses, taking into consideration that ”instruction potentiates the native powers of the mind” (Horatio). In the case of eristic, the situation is reverse: it is relevant who is right and not the truth.

The manifestation of this infinite eristic illustrates the reduction of debate to destabilization, attack and disqualification of the interlocutor. That is why the *ad hominem* argument is a major problem in the relations between polemics and rhetoric. Its qualification is, of course, depending on the adopted perspective. Within a normative perspective, the *ad hominem* argument is not clearly an argument, but the paradigm of fault in relation to a normed, ethical - logical practice of argumentation and controversy. It allows thus the browsing of the spectrum that reaches from the rational reply on the object (*ad rem*) to the reply (be it insult or taunt) that targets the exclusion of the person. The descriptive perspective of the *ad hominem* argument proposes a re-harmonization of the subjective evidence with the logical evidence. Regarding pathos, the indignation of the offended one is the one which seems to justify an *ad hominem* reply. The two dimensions, *ad rem*, respectively, *ad hominem*, indicate the impersonality and the personality of the polemist. Personal attack requires the correlated, although indirect, building of the opponent’s ethos. For example, Titu Maiorescu had a unique talent of discovering the weak points of the opponent and to avoid the essence of the debated issue. Having an admirable polemic skill, the member of “Junimea” attacked the errors of detail, of particular, which did not compose the problem itself, which is why he did not have polemics with opponents of his own rank, except Constantin Dobrogeanu-Gherea. Alexandru I. Philippide resorts to personal attack to justify information intentionally spread erroneously (“But then the thing is not so, but completely different. Mr. Puscariu writes today the Academy’s dictionary, because another did not wish to write it, and that other is me.”) (Philippide, 1908, p. 21), in order to emphasize the inconsistency between essence and appearance identified in the texts of certain linguists (the mistakes in Tiktin’s dictionary – Heimann Hariton Tiktin, *Rumanisch-deutsches Worterbuch,* I, A-C, Bukarest, 1895-1903 – are based on “the lack of information, the lack of examples, available to the author and which he seeks to hide beneath the appearances of a man, who doesn’t even know what to do with the multitude of material available to him. […] Namely Tiktin had no evidence, took one of the two of Hasdeu’s, without quoting Hasdeu, passed it as his own, just like he would have found it in the psalter of Dosoteiu, edition of the Academy, but he forgot that Hasdeu quotes after leafs and he quotes after pages or after the psalm number, and he was caught with …. *furatura (theft),* because this is called *furatura, plagiat (theft, plagiarism).*” (Philippide, 1907, p. 48-50), in order to point with his finger at the lie (“the lecturer will say that, if Mr. Hasdeu arrived with the reading at page 119, he must have read the previous 118 pages. Oh well, the lecturer is wrong. Mr. Hasdeu did not read Sievers, nor any other authors written with care in the bibliographical note and quoted when here when there. Mr. Hasdeu knows nothing of the physiology of sounds.”) (Philippide, 1907, p. 74).

The subjective dimension of polemic is grasped by its enrollment in a context of violence and passion, of pathos, of affective intensity, being dictated by emotional pulsations and affects, by the strong and explicit presence of the enunciator in the enunciation, because ”the human intellect is not a dry light, but upon it will and affects pour down” (Schopenhauer, 2012, p. 93). The emotional engagement of the speakers is also found in other discourse forms and interactions, that is why it does not represent a defining value of polemics. The authors make from the discourse construction of emotion a characteristic trait of the polemic

discourse, even if it is not properly defining and neither is it sufficient to make the distinction between polemics and other similar discourse genres. Polemics is a discourse which, on one hand, attacks a target and disqualifies it an, on the other hand, is accompanied by a strong emotional engagement of the speaker. This classification of polemics as ”discourse of passion” (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 21) receives and declarative critique: the polemic discourse is characterized by a very strong presence of the enunciator in the enunciation, which is noticeable, for example, by the wide use of terms which depend on an affective or axiological vocabulary. Passion constitutes consequently a *modus operandi* of the polemical discourse. It is dominated by the expression of certain emotions such as anger and indignation, in the detriment of a genuine polemical competence: ”pathos is a necessary fuel in order to awake the passions of the *third*, who will be called to rebellion, to indignation, to contempt, without any demonstration having been made to him in order for him to reach a clear personal judgment” (Garand, 1998, p. 216). We understand, in this way, that the critical discourse abounds in elements of expressiveness, characteristic of the text with the origin in the states of mind of the speaking subject. The linguistic text reflects the reaction of the emitter towards the subject of discussion and the relation in which it is with the esthetic dimension of the language. Thus, one of the functions of the text is the expressive one, because is outlines the perspective of intellectual and affective individuality, but also of the manifestation of the emitter. The combination in the syntagmatic plan of the text, as an operation of written and oral communication, also outlines the attitude of the emitter, since ”who talks communicates and communicates himself” (Tudor Vianu): categorical information, respectively, indignation (”Impossible!” (Philippide, 1909, p. 25)), irony, through the use of the adjectival attribute found in inversion, ”fine” (”smooth”) (”Ce fine observatii! (”What smooth observations!”) <<muldare>> dupa <<caldare>>!” (Philippide, 1909, p. 10)), capturing and contemptuous rejection of the words of Gustav Weigand (“God forbid!” (Philippide, 1909, p. 38)), contempt (“A mockery and nothing else!” (Philippide, 1909, p. 64), decision and rejection by the use of the negative adverb “no” in exclamatory form (“No!” (Philippide, 1909, p. 35) or by anti-phrase (“Mr. Weigand has a fine sense for languages!” (Philippide, 1909, p. 64), “Mr. Weigand loves the Romanian people! Behold a happiness! […] As if he were Napoleon the emperor!” (Philippide, 1909, p. 158). The maximum degree of expressiveness of the message is reached by the use of the affective interjection “vai” (“oh, dear!”): ”Oh dear, what trouble! To get in the dogma of the primary school children in a grammatical analysis discussion with an university professor from Leipzig!” (Philippide, 1909, p. 60). With the use of the volitional interjection ”ia” (“now”), Philippide urges to a certain attitude, of revealing the truth: “Now let’s sit and talk for a little while!” (Philippide, 1909, p. 5).

Polemic is also characterized by unpredictability, because we never know where it will lead, but the supreme stake of its development is finding out the truth: “Polemics must be carried out for the affirmation of a truth which the ones engaged in it must consider, irrespective of their ability or clumsiness with which any one of them supports it” (George, 1980, p. 5). Seen as a form of idea dialectic, for the critic Alexandru George, polemics is meant to reveal the truth: “opponents are actually expressions of a process of mandatory scission of a truth, in which each of the parties must subject itself to the need to reveal it, getting over the personal hubris, of circumstance.” (George, 1980, p. 270). Thus, in the case of a scientific polemics between two scholars, the question of a winner and of a loser should not arise, since their goal is to reveal to the readers, whether capable or unknowing, the fairness and truthfulness of the debated information. If in Titu Maiorescu, the mentor of the “Junimea” society, polemics represents an intellectual parade, erudition and sophisticated expression, in ALexandru I. Philippide we notice the clumsiness of expression, and the texts abound in scientific information, becoming hard to browse and understand. In Philippide, all

is veridical, thought, calculated and without intuition: "Clear mind, superior intelligence, researcher with an amazing patience and work power, for him nothing seems hard or impossible, when it comes to solving any philological issue. […] Very few are those who embody with such eagerness the love for the scientific truth, and fewer even are those who solve, in an incontestable and axiomatic manner, the hard issues in such an ample field and so less seriously exploited, especially in our country, as the one of philology" (Dafin, 1927, p. 96). For that matter, Philippide himself confesses: "No other use exists besides the truth. Hence […] all your work, all your endeavors are thrown in the wind, so long as the lie, the taste to show yourself more than you really are, would cloud your mind with its hazes. Amaze by result, don't be fake, nor a liar, here is the target to which you should head for before all" (Philippide, 1892, p. 153). The discrepancies that determine scholars not to agree with each other sometimes regard the reality cutout performed by the other, because "often, the talent of the one who discusses can be a form of deception of reality" (George, 1980, p. 61). Each scientist proclaims himself the holder of the truth, except that, looking diachronically, any truth has its own time, and the notion called into question becomes, thus, relative ("Truth does not enter entirely in any opinion. An opinion can only contain part of the truth.") (Wald, 1986, p. 71) and we come to address the same question such as Pontius Pilate: "Quid est veritas?"

The dialogued character of polemics is based on an internal, virtual interaction with an adverse discourse, integrated by the speaker in his own discourse with the purpose of contesting it. The construction of the verb "to polemize" is interesting, since it presupposes the formation of a discourse eminently based on dialogue: "to polemize with". Thus it makes two voices co-exist in his discourse, which demonstrates the existence of a particular polyphony case: "dialogued polyphony" (Vlad, 2011, p. 197). In a confrontation between scientists, an adverse scientific discourse is evoked in a critical form in order to assess it negatively based on scientific criteria. A scientific polemical discourse determines the interaction of two antagonistic positionings manifested within the same disciplinary field, because the premise of any victory is confrontation. An example in this sense is the dissension between Alexandru I. Philippide and Tiktin regarding the explanation of the terms "cersui" and "cersut": "The forms that he does not agree with for any reason, are explained as typographical errors, errors of the type setter, or as *obscure (dunkel)*. […] The verbs *cer (ask)* and *cersec (beg)* are two different verbs. […] This is what Tiktin does. I don't know what for, but he imagined that the forms *cersui, cersut* belong to the verb *cer (ask)* and not to the verb *cersec (beg),* and the verb *cersesc (beg)* with its forms *cersii, cersit* he imagined as being formed only in the 20th century, as a neologism. Being so, […], here is the way in which he gets rid of them: <<it is a mistake of the type setter; they are *obscure* (dunkel!).>> This manner of treating the material of a language *à la cavalière*, is rare!" (Philippide, 1907, p. 47-48). Within the polemical discourse, the interlocutors are possible opponents. Polemical exchanges in which the content is determinant are dominated by a tension more or less strong, by the delimitation of the positions and by attack procedures. Polemics strongly involves its interlocutors firstly as humans, and relies on the personification of the word.

Denials are to a certain extent invalidations justified by arguments. Less concise, a denial will present furthermore the arguments which establish the validity of the justification. Invalidation and denial can accuse, implying the lack of intellectual capabilities and of the moral qualities, which would have allowed valid and precise appreciations: "If the opponent doesn't give a direct answer to a question or an argument invoked by you, but avoids the answer by another question or by an indirect answer, or even hijacks the debate with an enunciation that is not at all to the point, than this is the uncontestable proof that we have touched a nerve" (Schopenhauer, 2012, p. 87). That is why, maybe, some scientists prefer to use *argumentum ad verecundiam:* "If we don't know what to oppose to the arguments expose by the opponent, than it is better that we declare ourselves, with fine irony, incompetent. […]

With this we insinuate, towards the auditors who respect us, that in the middle would be pure ineptitudes. […] This stratagem must only be used when we are sure that the public has much more consideration for us than for the opponent. […] This stratagem represents the validation of <<our own authority>>, and namely not by invoking a veritable argument, but in an extremely malicious manner" (Schopenhauer, 2012, p. 87). This is the example of Bogdan Petriceicu Hasdeu, the author of the article *Philippidiotisme*, respons to the critiques brought by Alexandru I. Philippide in science. Far from explaining the accuses of the linguist from Iasi with arguments supported by meticulous examples, Hasdeu composes a short article, invoking his scientific authority and offending his opponent: "D. Philippide frets his head – I am not saying his mind – with the even more insipid desire to swallow me whole alive with a single bite, although he is not admitted in a Sanatorium, being for now detained at the two magazines." (Hasdeu, 1897, p. 205). Or, in another case, Alexandru I. Philippide criticizes Sextil Puscariu, using the anti-phrase regarding his own person: "Because Mr. Puscariu is the man *of reality and measure*, it comes naturally that I have neither the sense of reality, or the sense of measure. I believe that this is the place to remind Mr. Iorga of two things: 1. It is not good when somebody interferes where he does not know, 2. It is not good when somebody talks about the rope in the house of a hanged man." (Philippide, 1908, p. 21)

Arthur Schopenhauer considers that in order to infirm a thesis, one can either use two manner, or two methods: the manners *ad rem* (it is proven that the enunciation does not correspond to the objective truth) and *ad hominem* or *ex concessis* (it is shown that the enunciation does not correspond to other arguments or concessions of the opponent, meaning of the subjective and relative truth) and the methods of "direct invalidation" (the thesis is attacked in its grounds) and of "indirect invalidation" type (the consequences of the thesis are combated).

Polemical exchanges can occur as a tentative to symbolically eliminate the other, but they necessarily occur between the speakers who consider themselves complete in a field of activity: "The premise is that the previous speakers are relatively equal regarding the degree of instruction and spiritual performances. If one of them has shortcomings regarding instruction, than the bitterness he will feel, becoming aware of this, will motivate him to react in bad faith, through tricks, and be boor." (Schopenhauer, 2012, p. 98-99)

During the fight, one finds out answers and points of view which form a network of discourses and counter-discourses, following a temporality, a progress, but also own supports, for the revealing of the truth: "If we accept that within a confrontation one must follow the truth and not the plausible, the pro and counter arguments regarding a thesis judged after their quantum of truth, not after the ability, brilliance and even beauty of the lawyer approach of one of the opponents." (George, 1973, p. 270) For linguists, for example, the persuasive force of speech is no dependent on the beauty of the expression, but on the truth expressed, because "persuasion is obtained by clarifying and distinguishing ideas, and not by adorning the speech." (Wald, 1986, p. 64) Just that, sometimes, this sway of opponents and supporters outlines an interlacing of antagonistic theses involved in a reciprocal polarization and dichotomy action which targets the discrediting of the opponent. In a conflicting state, the differences are accentuated and concentrated in antagonistic positions. This is accompanied by procedures of violent disqualifying of the persons who have different perspectives.

The analysis of the polemical discourse, with its tensions and conflicting side, allows a better understanding of polemics, a war of ethos in which the *subject* is seeking more to prove his superiority over the *anti-subject*, than to convince his opponent to change his mind. The orientation of the discourse and of the interaction of the speakers towards the producing of different judgments of polemics warrants the presence of a communication form. Thus, what was able to be identified as polemical action, defined by the presence of an attack produced towards a third person, by a participant in the debates against another does not go unnoticed.

The judgment of polemics, before all, takes the form of a sanction: the one that judges suffers the consequences of a polemical action (or the one defending an assaulted target), is outraged and contests its validity or opportunity. However, it is possible that this judgment of polemic takes the shape of a capitalization: in this case it is the logic of the spectacular of the polemical fact, a *third* participant manifesting a certain amusement and understanding the subject of the dispute.

BIBLIOGRAPHY

1. *Noul dictionar universal al limbii romane* (third edition). (2009). Litera International Publishing House.
2. Dafin, I. (1927). *Figuri iesene*, 2nd edition, Viata romaneasca Publishing House, Iasi.
3. Declerq, G., Murat, M., Dangle, J. (2003). *La parole polémique*, Honore Champion, Paris.
4. George, Al. (1973). *La sfarsitul lecturii*, volume I – III, Cartea romaneasca Publishing House, Bucharest.
5. Hasdeu, B. P. (1897). *Philippidiotisme*, article included in the volume *Sarcasm and ideal*, Bucharest, and initially published in "Revista noua", 15th of September 1896.
6. Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *La polémique et ses definitions*, in *Le discours polémique*, Presses universitaries de Lyon, Lyon.
7. Philippide, Al. I. (1908). *Cum se apara specialistul roman*, in "Viata romaneasca", III, volume VIII, no. 2, Iasi, p. 16-28
8. Philippide, Al. I. (1892). *Idealuri*, in "Convorbiri literare", XXV, no. 11, Bucharest,1st of March, p. 151-159
9. Philippide, Al. I. (1907). *Specialistul roman. Contributie la istoriea culturii romanesti din secolul XIX*, Iasi, "Viata romaneasca" Publishing House.
10. Philippide, Al. I. (1909). *Un specialist roman la Lipsca*, Dacia P. & D. Iliescu Typography, Iasi.
11. Schopenhauer, A. (2012). *Arta de a avea intotdeauna dreptate sau Dialectica eristica*, fixed text, translation from German, preface and notes by Gabriel H. Decuble, Art Publishing House, Bucharest.
12. Vlad, D. (2011) *La polémique entre scientifiques: une approche polyphonique,* in *Studii de lingivistica 1*, 9. 197-212.
13. Wald, H. (1986). *Expresivitatea ideilor*, Cartea romaneasca Publishing House.

LILIANA DIACONU
University of Bucharest

HAGIOGRAPHIC LEGENDS

Abstract: In the first part, the article is begining with the definition of legend, opposite of the word's etymology: a purpose explanatory narration or a comment about people and a relevant issues, as Ovidiu Barlea affirmed, in „Romanian folklore", the first volume. The legend is supported on the popular curiosity, as old as people, who like to know everything that's going around, how you brouch the cosmos. The legends are born incessantly in various way after the degree of evolution of mentality of the creator. Often, as it happens in case of hagiography and religious legends, the subjects are borrowed from the biblical backgroung.Having them as characters in God the Father, the Son, the devil, the Virgin and the saints, religious legends throughout the Middle Ages enjoyed considerable success. Of all the characters, the audience agreed was the devil and the saints. In such an important place legends miraculous, which is located in a higher position as the legend is more civilized and less universalistic religion. There are two forms of power represented by God and the devil. The old legend then enters the upper literature and religion, Christ for genuine hero or god must have suffered; human civilization as a whole is the result of personal redemption through suffering. Saint is a Christian character the subject of a cult and lives in Paradise, with God and the angels. Saints have strenght localized, hagiographic legends aiming to justify local cults whose object is to them. The particularity of hagiographic legends consist, not the formation mechanism and change themes, but the use of certain sources and collective orientation defined mental activity. In the Romanian repertoire there are about six hundred types of hagiographic legends, populated by characters such as: Mother of God, St. Peter, St. Toader, St. Alexie, St. Andrew, St. George, St. Demetrius, St. Paraskeve, Sf. Sisoes; covers other holidays of the year and prescriptions/prohibitions related to the celebration of this day, which can be called legendary class calendar. Subcategories of hagiography as martyrs and legends or cultic legends, the latter makes the transition from heroes religion to saints religion. Many of hagiographic legends were born in the sixteenth century, when the cult of the saints had an unusual swing. Localities which housed relics have become places of pilgrimage, and the faithful wanted to know the details of biography, especially his miracles. To satisfy the curiosity of pios pilgrims at the same time to respond to the needs of the cult doomed commemoration day were made hagiographic legends. First hagiographic legends were told by the contemporary saint, witnesses of the events. Historical personality of saint lost his distinctive geographical context, in which they were conducted his life gradually has been deleted; instead, the collective imagination of the masses inclined towards simplification and miraculously creted from vague memories and ancient legends fund popular, the saint, where the especially miraculous aspect of his life was marked. These old books in various languages, have been preserved in the so-called mixed manuscript codices. A quick look makes us notice some interesting names: „History of tobacco", „Treptenicul", „Rojdanicul", „Gromovnicul", „Alexandria", stopping us especially to „Codex Sturdzanus", colection made by priest Gregory. Some of the text encoded in reminded volume was left widespread until the present: Sunday Legend, today Epistle of Jesus Christ, Mother of God's trip to hell, today Epistle of Virgin or Virgin's Dream, Pray St. Sisinios, today Sisoes miracles. For Andre Jolles, in Einfache Formen, the legend is integrated into a system, together with nine other simple types, after Henrik Becker's model and the german word designates only hagiography. The purpose of this style of story is to illustrate the human form embodies Good

as saint expression of goodness and virtue. By the legend, the human form of manifestation of the good is converted into a model to be emulated. In this senes, the legend totally ignores ''historical reality" for virtue and knowledge and recognition of the miracle.

Keywords: hagiographic legend, saint, God, devil, miraculous.

În vadită opoziţie cu etimologia cuvântului, *legenda* denumeşte o naraţiune cu ţel explicativ sau un comentariu despre oameni şi aspecte mai proeminente. Legenda se reazemă, ca prim resort generator, pe curiozitatea populară, tot atât de veche cât şi omul, avidă de a şti tot ceea ce se petrece în jur, cât ţine întinderea cosmosului. Omul a început să caute dezlegarea tainelor existenţei, punându-şi întrebările cele mai felurite cu privire la fenomenele şi aspectele înconjurătoare de la astru până la vierme, despre o natură văzută şi nevăzută. [1]

Legenda se hrăneşte din pornirea funciară a omului de orice categorie de a adăuga de la sine la realitatea pe care o observă, de a o investi cu atribute pe care nu le are, de a i se exagera peste măsură. Prin atare operaţie realitatea dată a devenit mit.[2] De aceea, legendele se nasc neîncetat, în felurite modalităţi, după gradul de evoluţie a mentalităţii creatorului. În mediul popular, procesul este frecvent, adesea utilizând reprezentări din legende mai vechi. Adesea însă, cum se întâmplă mai cu seamă în cazul legendelor hagiografice, religioase, subiectele sunt împrumutate dintr-un fond biblic. Nu suntem însă în faţa unor simple preluări, ci a unor procese mult mai complicate în urma cărora subiectul împrumutat, remodelat de convenţia estetică, de tipul de sensibilitate şi înţelegere, se îndepărtează până ajunge de nerecunoscut faţă de sursa probabilă. [3]

Tematic, legendele au o cuprindere excesiv de mare, depăşind celelalte specii narative în proză şi în versuri. Se pare că tematica lor întrece şi pe cea ghicitorilor şi a liricii populare nu prin numărul tipurilor, cât prin diversitatea subiectelor şi mai cu seamă prin ponderea acestora în viziunea populară despre lume. Bogăţia excesivă şi marea diversitate a repertoriului aduc dificultăţi mari cu privire la sistemul de clasificare. Astfel, Societatea internaţională pentru cercetarea naraţiunilor populare a adoptat următoarea schemă de clasificare: I *legende etiologice şi escatologice;* II *legende istorice;* III *legende mitice (fiinţe şi puteri supranaturale);* IV *legendele religioase (mituri despre zei şi eroi).* Clasificarea nu e totdeauna uşoară, deoarece unele înfăţişează atribute care aparţin celor două categorii: unele personalităţi istorice au suferit o mitizare puternică, legendele lor fiind de fapt istorico-mitice, după cum în grupa legendelor religioase se întâlnesc figuri cu evidente trăsături mitice, adică precreştine, care cel mai adesea îi dau altă configuraţie decât cea din textele biblice. Cu cât o figură biblică a devenit mai populară, cu atât a acumulat mai multe adaosuri folclorice care pot duce chiar până la o denaturare evidentă. [4] De asemenea, între fiinţele mitice există o ierarhie care stabileşte între ele un raport de vădită subordonare: Dumnezeu şi dracul au puteri discreţionare, inclusiv cu privire la soarta cosmosului, pe care o ilustrează grupa legendelor etiologice şi escatologice. De aceea, se cuvin a fi înfăţişaţi în fruntea acestora pentru a fi în concordanţă cu unitatea viziunii populare.[5]

Avându-le ca personaje pe Dumnezeu-Tatăl, Fiul, dracul, Fecioara şi sfinţii, legenda religioasă s-a bucurat în întreg Evul Mediu de un succes considerabil. Dintre toate

[1] Bîrlea, Ovidiu, *Folclor românesc*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p.47
[2] Idem, p.50-51
[3] Angelescu, Silviu, *Legenda*, Ediţia a 3-a, Ed. Valahia, Bucureşti, 2008, p.59
[4] Cartojan, Nicolae, *Cărţile populare în literatura românească*, Ed. Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974, p.120
[5] Bîrlea, Ovidiu, *Folclor românesc*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p.62

aceste personaje, cele mai agreate de publicul de rând au fost dracul şi sfinţii. Încă în secolul XIX, aceştia din urmă erau obiectul unor culte locale autonome. [6]

În astfel de legende un loc important îl ocupă miraculosul, care este localizat, într-o măsură cu atât mai mare cu cât legenda este mai civilizată, iar religia mai puţin universalistă. Când, de exemplu, apare un întemeietor de religie se formează în jurul său un ansamblu de legende cuprinse în cadrul cunoscut. Există două forme de puteri reprezentate prin Dumnezeu şi dracul. Astfel, eroul civilizator este nucleul de unde, prin diferenţieri divergente, s-au ivit diversele zeităţi. El este considerat ca strămoş al unui anumit grup, căruia îi aparţin şi intervenţiile, formulele magice, ceremoniile introduse de erou. Pe măsură ce astfel de eroi tind să devină zei şi difuzează de la un popor la altul, ei includ eroii civilizatori locali, ale căror legende pot subzista, doar numele eroului modificându-se. Vechea legendă pătrunde atunci în literatura superioară şi în religie, Hristos: pentru a fi erou sau zeu veritabil trebuie să fi suferit; civilizaţia umană în ansamblu este rezultatul răscumpărării prin suferinţa individuală.

Sfântul este un personaj creştin care reprezintă obiectul unui cult şi care locuieşte în Paradis, alături de Dumnezeu şi de îngeri. [7] Sfinţii au o putere localizată, *legendele hagiografice* propunându-şi să justifice cultele locale al căror obiect îl constituie aceştia.

Această categorie de legende este extrem de utilă; nu pentru plăcere se enumeră suferinţele, faptele şi eroismul sfinţilor, ci în scop educativ, căruia i se adaugă şi scopul precis şi local: să convingă auditoriul de puterea sfântului şi să se asigure cultul sau credincioşi şi resurse. Lumea în care aceste legende circulă este asemănătoare cu aceea a eroilor civilizatori, pământeană, dar şi supraterestră.

Literatura hagiografică este în majoritatea ei savantă, deşi anonimă. Ea se datorează unui grup special constituit în interiorul vastei comunităţi creştine, alcătuit din călugări şi preoţi. Legenda şi cultul hagiografic pot fi, la rândul lor, surse ale unor alte legende. Astfel, particularitatea legendelor hagiografice rezidă, nu în mecanismul formării şi modificării temelor, ci doar în utilizarea anumitor surse şi în orientarea colectivă a unei activităţi mentale definite.

În repertoriul românesc există aproximativ şase sute de tipuri de legende hagiografice, populate de personaje precum: Maica Domnului, Sf. Petru, Sf. Ilie, Sf. Toader, Sf. Alexie, Sf. Andrei, Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru, Sf. Cuvioasa Paraschiva, Sf. Sisoe; alte tipuri se referă la sărbătorile de peste an şi la prescripţiile/interdicţiile legate de celebrarea acestor zile, clasă ce poate fi numită legendă calendaristică. Subcategorii ale hagiografiei ar fi şi legendele martirilor sau legendele cultice, acestea din urmă pe filiera mentalitară ce face tranziţia de la cultul eroilor la cultul sfinţilor.

Legendele despre vieţile sfinţilor apar în literatura română încă din secolul al XVI-lea, fiind într-o strânsă corelaţie cu literatura religioasă canonică, altădată făcând parte integrantă din cultul ortodox. Nicolae Cartojan urmăreşte trăsăturile distinctive ale categoriei şi legătura ei cu literatura populară. Astfel, cercetătorul împarte materia care face obiectul legendei hagiografice în două grupe:

1. vieţi de martiri (Eusebiu de Cesareea descrie martiriul primilor creştini – spânzurarea, arderea pe rug, aruncarea în arena fiarelor, sfâşierea cu unghii de fier);
2. vieti de asceţi (odată cu decretarea creştinismului ca religie oficială, în vremea lui Constantin cel Mare, apare o altă formă de eroism religios – ascetismul). [8]

Multe dintre legendele hagiografice au luat naştere în secolul al XVI-lea, când cultul sfinţilor luase un avânt neobişnuit. Localităţile ce adăposteau moaştele sfinte deveniseră

[6] A.Van Gennep, *Formarea legendelor*, Ed. Polirom, Iasi, 1997, p.99
[7] Idem, p.102

[8] Cartojan, Nicolae, *Cărţile populare în literatura românească*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974, p.175

locuri de pelerinaj, iar credincioşii voiau să cunoască amănuntele biografice, dar mai ales minunile acestuia. Pentru a satisface curiozitatea pioasă a pelerinilor şi în acelaşi timp pentru a răspunde la trebuinţele cultului în ziua sortită comemorării, s-au alcătuit legendele hagiografice. [9] Referinţele biografice au fost suplimentate cu numeroase „detalii", tributare tradiţiei populare, dar şi curentelor filosofice ale timpului, cum ar fi mistica neoplatonică care pretindea că omul asupra căruia se revarsă nimbul sfinţeniei se poate lepăda de materialitatea trupului, depăşind barierele legilor fizice. Acest lucru vine să explice şi apariţia elementului miraculos în legendele hagiografice.

Primele legende hagiografice au fost povestite de cei contemporani cu sfântul, martori ai evenimentelor. Personalitatea istorică a sfântului a pierdut trăsăturile ei distinctive, cadrul istoric şi geografic în care s-au desfăşurat viaţa lui s-a şters treptat; în locul acestora, fantezia colectivă a maselor populare, înclinată spre simplificare şi miraculos, a creat, din amintiri vagi şi din fondul străvechi al legendelor populare, tipul sfântului, în care mai ales latura miraculoasă a vieţii lui a fost accentuată. [10]

Aceste cărţi vechi, în diferinte limbi, s-au păstrat în aşa-numiţii *codices manuscripti miscellanei*. O trecere rapidă în revistă ne face să remarcăm câteva nume mai interesante: „Istoria tutunului", „Treptenicul", „Rojdanicul", „Gromovnicul", „Alexandria", oprindu-ne în mod special la „Codex Sturdzanus", colecţie realizată de preotul Grigorie. Unele dintre textele codificate în volumul amintit au rămas la noi foarte răspândite până în momentul de faţă: *Legenda Duminicei*, astăzi *Epistolia Domnului Iisus Hristos; Călătoria Maicei Domnului la iad*, astăzi *Epistolia Maicei Domnului*, ţesută la un loc cu *Visul Maicei Domnului*; *Ruga sântului Sisinie*, astăzi *Minunile sfântului Sisoe*.

Dintre legendele apocrife, o menţiune aparte se cuvine a fi făcută în legătură cu *Legenda Duminicei*, astăzi *Epistolia Domnului Iisus Hristos,* versiunea din „Codex Sturdzanus", care se încheie cu un blestem cu un impact deosebit asupra mentalului popular românesc: cei care neglijesc duminica declanşează mânia şi pedeapsa.

Călătoria Maicei Domnului la iad, astăzi *Epistolia Maicei Domnului,* are ca temă principală coborârea în infern a unei divinităţi. Mesajul acestei legende este unul moral-religios, transmiţând celor rămaşi pe pământ ce îi aşteaptă pe cei ce se abat de la norme. Finalul legendei este „confirmat" de credinţa că cei ce mor între Înviere şi Duminica Mare (Rusalii), sau numai în Săptămâna Luminată, ajung direct în Rai.

Ruga sântului Sisinie, astăzi *Minunile sfântului Sisoe,*este numită de Nicolae Cartojan „legendă fantastică", avându-şi originea în lumea superstiţiilor păgâne. Cunoaşte o întinsă circulaţie în folclor, influenţând cu predilecţie credinţele şi superstiţiile privitoare la naştere şi primii ani ai copilăriei. Conform legendei, o fiinţă malefică, *Avestiţa, Aripa Satanei*, fură cei şase copii ai sorei lui Sisinie. Sfântul porneşte în căutarea lor, blestemând sau binecuvântând – dupa informaţiile obţinute - , ulterior învingând demonul şi silindu-l să-şi divulge formele în care se poate preface şi numirile pe care le ia sub aceste înfăţişări. Numele demonului scris alături de numele sfântului au darul de a împiedica influenţa negativă pe care o exercită agentul malefic asupra lehuzelor şi copiilor mici.

Pentru a scăpa de urmările acţiunilor nefaste, femeile lehuze poartă ca amuletă textul legendei. În Bucovina sunt atestate credinţe şi practici potrivit cărora oamenii scriau numele demonului pe pereţii casei cu scopul îndepărtării duhului necurat. Pentru protejarea nou-născutului, textul-amuletă se poartă într-un săculeţ la gâtul copilului, se pune în perna pe care doarme sau în pătuţ.

[9] Idem, p.178
[10] Idem, p.178

Sâmburele primitiv al legendei pare să fie o veche formulă de exorcism, din lumea păgână, împotriva demonilor care puneau în pericol naşterea şi viaţa copiilor mici, tema fiind preluată de creştinism şi dând naştere legendei hagiografice. [11]

Legenda Sfintei Vineri, în care Sfânta însăşi a fost supusa probei focului; această legendă (figurând în Codex Sturdzanus), copiată de popa Grigorie din Mahaciu, provenind însă din Mineeele greceşti ortodoxe, are la origine alt model: Sfânta Paraschiva - fecioara frumoasă rezistând seducţiei împăratului Antioh (sau Antonius) şi supusă martiriului, dar făcând prozeliţi până atunci prin minuni şi botez; din ordin imperial a fost fiartă şapte zile şi şapte nopţi în plumb topit şi smoală şi, nevătămată de supliciu, "făcând cruce peste zmeu" şi practicând exorcismul, e în fine decapitată. În această ipostază, Sfânta Vineri oscilează între apartenenţa ei la legenda hagiografică sau circumscrierea la cea mitologică.

Alexie, întrupează sub un singur nume două personaje aparent eterogene: unul este *sfântul, omul lui Dumnezeu,* cel care fuge de acasă în noaptea nunţii, pentru a se uni pe veci cu Dumnezeu. El este un pribeag, care călătoreşte prin lume, îmbrăcat sărăcăcios şi rugându-se pentru oameni. După câţiva ani, se reîntoarce acasă, fiind recunoscut abia după ce moare; celălalt este *omul dintre oameni*, pe care tradiţia îl fixează ca patron al gângăniilor. Există tradiţia conform căreia, de ziua lui, 17 martie, se dezgheaţă şi se deschide pământul pentru ieşirea tuturor gângăniilor. Această credinţă reprezintă, de fapt, gestul nesăbuit regăsit în legenda cocostârcului: la sfatul Sf. Petru, Dumnezeu adună toate gângăniile de pe faţa pământului, le pune într-un sac pe care îl dă lui Alexie să îl arunce în mare, fără să-l deschidă. Curiozitatea însă câştigă bătălia din interiorul lui Alexie, care deschide sacul, iar nesupunerea âl transformă în vinovat pentru toate neajunsurile pricinuite în lume de diferitele insecte, iar o a doua metamorfoză presupune raportul om-pasăre (cocostârc).

Protoevanghelia lui Iacob, fratele Domnului a fost scrisă cu scopul de a lămuri copilăria şi viaţa Fecioarei Maria şi de a susţine dogma imaculatei concepţii. Însăşi naşterea acesteia reprezintă un miracol: părinţii săi, Ioachim şi Ana, o au la bătrâneţe. Ana rămâne însărcinată mirosind o frunză sau o floare. Maria trăieşte între trei şi doisprezece ani la un templu, unde primeşte hrană din mâna unui înger. Ajunsă la pubertate, Maria trebuie să părăsească locul care a găzduit-o atâta timp şi să urmeze unui bărbat în vârstă, care să o protejeze. Iosif este ales prin proba sorţilor sau a semnului divin, toţi văduvii poporului trebuie să vina la templu cu toiagul lor şi unuia singur i se va arăta semnul divin; de pe toiagul lui Iosif, un bătrân de optzeci de ani, îşi ia zborul o porumbiţă, simbol al celestului.

Pentru Andre Jolles, în *Einfache Formen*, legenda este integrată într-un sistem, alături de alte nouă forme simple, după modelul lui Henrik Becker, iar termenul german desemnează exclusiv hagiografia.

Rostul acestui tip de povestire este de a ilustra *Binele* deoarece sfântul întruchipează forma umană de manifestare a *binelui* şi a *virtuţii*. Prin intermediul legendei, forma umană de manifestare a binelui este convertită într-un model demn de a fi *imitat.* [12]

Prima *Formă* aleasă de A. Jolles este *legenda,* pentru că ea apare într-un sector determinat de o cultură occidentală şi se prezintă ca un tot bine delimitat – legenda creştină -, încă din primele secole. Prin urmare, nu se observă în totalitate aspectele pe care ea le poate avea, dar, mai curând, se poate discuta despre un tip bine determinat, cu o realizare particulară.

Există întotdeauna avantajele de a sesiza puternic o *Formă* în punctul său de realizare, când este într-adevăr ea însăşi; ceea ce interesează este, prin urmare, studiul *legendei,* într-un mileniu şi o epocă în care ea este aproape singura lectură, validitatea sa fiind un element esenţial, ea reprezentând unul dintre punctele cardinale ale cerului, într-adevăr

[11] Idem, p.189
[12] Angelescu, Silviu, *Legenda*, Ediţia a 3-a, Ed. Valahia, Bucureşti, 2008, p.124

singura care permite orientarea. Este adevărat că acest avantaj poate constitui şi un pericol: n-ar trebui ca legenda medievală să fie o simplă paradigmă, ar trebui evitată acea imagine, care să ne propună valoarea unui concept, care să înţeleagă *legenda* cu toate puterile ei.[13]

În primele secole ale creştinătăţii, afirmă cercetătorul, ne aflăm în prezenţa colecţiilor, mai mult sau mai puţin importante, care reunesc istoria şi mărturiile cu privire la viaţa şi acţiunile sfinţilor.

Acta Martyrum sau *Acta Sanctorum* se regăseşte de-a lungul Evului Mediu, nu numai în cărţile care au fost citite, ci şi prin influenţa notabilă pe care au exercitat-o artele plastice şi literatura. Avem un exemplu tipic prin *Legenda Sanctorum* sau *Legenda aurea* (cuvântul *legendă* apare pentru prima dată) a episcopului Jacques de Voragine; aceasta, compusă pe la mijlocul secolului al XIII-lea, a deschis, pentru mai multe secole, un tratament particular al legendei între arte. Exprimate sub formă versificată sau în proză, legendele acestea au mari asemănări la nivelul subiectelor propriu-zise – teme, motive, episoade – dar prezintă nuanţări particulare în ceea ce priveşte perspectiva teologică. Pe când ciclurile occidentale au la bază ideea „imaculatei concepţii" şi au dezvoltat „cultul Fecioarei Maria", Orientul ortodox accentuează calitatea Mariei de a fi „Maică a Domnului" .

Deci, tot ceea ce poate semnifica un sfânt ca persoană se rezumă astfel: în primul rând, după ce a apărut în mijlocul umanităţii ca un deţinător de virtuţi, primeşte confirmarea prin miracol; pe de altă parte, odată hotărât caracterul său plin de virtuţi, este recunoscut şi confirmat după moartea sa, într-o manieră independentă; în al treilea rând, odată ce noua faţă a personalităţii sale celeste este confirmată, se ataşează virtutea sa şi i se dă putere. Toate aceste semnificaţii pot fi investite într-un obiect şi restituite, fără intervenţii exterioare, prin moaşte.

Există sfinţi care cunosc, din leagăn, rugăciunea. Devenind copii, ei se disting de ceilalţi, prin bunătate. Spre exemplu, puterea lor nu încetează a se manifesta şi a acţiona. Există sfinţi curajoşi, care luptă împotriva tentaţiilor, contra adversarilor diabolici, contra diavolului, care, încă, se confruntă cu un tiran păgân. Există sfinţi laborioşi, care scriu numeroase lucrări de pietate, sau care traversează, fără încetare, lumea pentru a converti păgânii prin predicile lor.

Folosind o formulă un pic tranşantă: sfântul nu dă impresia că ar exista pentru sine, doar pentru comunitate: este adevărat că rămâne dincolo de binecuvântare, de altare, împodobite cu toate atributele sale.

În acest sens, *legenda* ignoră total „realitatea istorică" pentru cunoaşterea şi recunoaşterea virtuţii şi a miracolului.

BIBLIOGRAFIE

Angelescu, Silviu, *Mitul şi literatura***,** Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Angelescu, Silviu, *Legenda***,** Ed. a 3-a**,** Editura Valahia Colecţia Rânduiala, Bucureşti, 2008.

Augé, Marc, *Religie şi antropologie*, Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1995.

Biedermann, **Hans,** *Dicţionar de simboluri*, vol.I-II, în româneşte de Dana Petrache, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2002.

Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc,* vol. I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1981-1983.

Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, vol.I-III, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Bîrlea, Ovidiu, *Cercetarea prozei populare epice*, în *Revista de folclor,* I, 1956, nr.1-2.

[13] Jolles, Andre, *Einfache Formen* varianta franceză *Formes simples*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p.27-35

Brill, Tony, *Legendele românilor,* vol. I-III, Bucureşti, Editura Grai şi Suflet – Cultura Naţională, 1994.

Cartojan, Nicolae, *Cărţile populare în literatura românească*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974 .

Chiţimia,I.C., *Clasificarea şi definirea literaturii populare în proză,* în *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971 .

Dragoslav, Ioan, *Povestiri biblice populare,* Editura Rosmarin, Bucuresti, 1994.

Eliade, **Mircea,** *Sacrul si profanul,* Editura Humanitas, Bucuresti, 2005 .

Ispas, Sabina, *Preminte Solomon:Legenda populară românească între canonic şi apocrif* (studiu*)*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2006.

Ispas, Sabina, *Tipologia legendei populare româneşti (studiu),* Editura Saeculum, 1998.

Jolles, **André,** *Einfache Formen* varianta franceză, *Formes simples,* Ed. de Seuil, Paris, 1972.

Marian, Simion Florea, *Legendele Maicii Domnului*, studiu folcloristic, Bucureşti, 1904.

Olteanu, Antoaneta, *Calendarele poporului român (Calendarul sărbătorilor cu dată fixă, calendarul sărbătorilor mobile, calendarul anotimpurilor, calendarul săptămânal, calendarul zilelor şi nopţilor, calendarul lunar, cuprinde şi vieţile sfinţilor ortodocşi),* Bucureşti, Editura Paideia, 2001.

Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi notă asupra ediţiei de Mihai Alexandru Canciovici, Editura All, Bucureşti, 1997.

Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii: studii de folclor*, Editura Saeculum, Bucureşti, 1995.

Pop, Mihai, *Folclor românesc,* vol.I-II, Editura Grai şi Suflet-Cultura Naţională, Bucureşti,1998.

Pop, Mihai. Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti,1991.

Ruxăndoiu, Pavel, *Folclorul literar în contextul culturii populare româneşti*, Editura Grai şi Suflet-Cultura Naţională, Bucureşti, 2001.

Stoian, Ion M. Pr., *Dicţionar religios,* Editura Garamond, Bucureşti, 1994.

Van Gennep, Arnold, *Formarea legendelor,* în româneşte de Lucia Berdan şi Crina Ioana Berdan, Editura Polirom, Iaşi, 1997 .

Voronca Niculiţă, Elena, *Datinile şi credinţele poporului roman adunate şi aşezate în ordine mitologică,* Cernăuţi, 1903.

*** *Mica Biblie*, Editura Arhiepiscopiei Bucureştilor, Bucureşti, 1994.

*** *Noul Testament*, versiune revizuită, redactată şi comentată de Bartolomeu Valeriu Anania, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1993.

*** *Mic dicţionar enciclopedic*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005.

OANA STRUGARU
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

LITERARY CRITICISM AND GLOBALIZATION: MIRCEA MARTIN AND THE NEED FOR SYNCHRONIZATION

Abstract: The premise of this paper is that literary criticism should play an important part in the globalization of literature. Understood mainly as a social phenomenon with great economic impact, globalization affects literature thematically and stylistically, but mainly by transforming reading, from an aesthetic experience, into a form of entertainment. In this context, we are trying to outline some of the major functions that literary criticism should have today in order to maintain the aesthetic autonomy of global literature. The starting point of our approach is Mircea Martin's essays from Singura critică, in which the critic proves an outstanding foresight, anticipating since 1983 the global trend of literature.

Keywords: globalization, literature, literary criticism, Mircea Martin.

In 1983, in America, Eduard Said writes *The World, the Text and the Critic*, where he posits an engagement of the critic regarding the decoding of the social and historical context which exists enclosed in the literary work. In the same year, Benedict Anderson asserts the overcoming of national references in the construction of the literary discourse through the concept of *Imagined Comunities.* The common point of these works is that they outline a new perspective upon literature which marks the overcoming of self reflexivity and self sufficiency claimed by poststructuralism. It projects literature in the wider space of the global, and redefines the national. On a social and economic stand, Theodore Levitt uses the term "globalization" in relation to the new economic realities of the time in the May-June issue of the same year of *Harvard Business Review*. Although similar terms have already been used (Mcluhan's global village dates since 1964), this article imposes its extensive use, through the fact that it draws a very clear boundary between the multinational and the global[1] companies. All these outline a new outlook upon the world, which conditions a new place for the individual and generates the need for redefinition for key concepts as *home, nation, identity, uprooting,* etc.

In relation to this international context, Romanian literature still finds itself under the auspices of the Communism, although through the young ,'80s generation, there is a blast of change, of turning towards the West (an orientation that is strongly sensed on the cultural level, nowise on the economic or social plan; outside culture, there is no visible acceptance of an occidental set of values). This is the context in which the critic Mircea Martin publishes, in 1983, in the 4th number of the *Revista de istorie şi teorie literară* (article included in the *Singura critică* retrospective), his *Utopian projects* through which Romanian literature would become, in the critic's words, „universal"[2]. Denouncing the assumed difficulties (impediments in translation, the marginal positioning, the construction of the writers' message

1 "The globalization of markets is at hand. With that, the multinational commercial world nears its end, and so does the multinational corporation." Theodore Levitt "The Globalization of Markets" in *Harvard Business Review,* May-June 1983, available at http://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets/ar/1, 20th of June 2014, 12:50

2 Mircea Martine, "Proiecte utopice" in *Singura critică*, ed. a II-a, Cartea Românească, Bucureşti, 2006, p. 44

in a national exclusiveness), the critic positions himself at the border between spaces, between a *here* with a national specific and an international *there*, proposing a comprehensive method for selecting the works which can bear abroad the name of Romanian literature: "a creative confrontation, says the critic, firstly takes place within a national culture, but it can and must be extended in the frame of an international contest of values"[3]. As can be noticed, this algorithm centers on the criterion of value, always of critical importance for Mircea Martin. In fact, his statement from *Funcţiile criticii* from 1972, "a *bona fide* critic cannot be sensible to mediocre works, even though they come in welcome to his program"[4] functions as an axiom for his entire work. The reason is a matter-of-course: the critic defines himself through the works, values, and ideas he advocates, and, Martin continues, these "cannot compensate the absence of vocation"[5]. Thus, regardless of how much does the work serve in the process of construction and promotion of a culture, in this case, its positioning in the global context of literature must not set aside the criterion of value, especially taking into account the fact that these works are subjected to a double process of selection, designed on opposed criteria. In this selection process, the work must circumscribe itself within a national system of values (encompassing a certain specific context), so as to step abroad (in equally enveloping those values that exist on the international level).

The preoccupation for this incorporation of Romanian literature (and culture, in general) in a generic context that surpasses the national is a constant of Mircea Martin's work, the critic always being aware of the fact that he is part of a space much larger and different than that in which history compels him to live. But at the same time, he feels alienated from this global context, as the alignment to the occidental space is rather of a more intuitive nature. Here is what the critic asserts in the same article, a pooving thus this distance from the rest of the world that the Communist regime imposes on Romaian culture:

"The situation cannot be, of course, essentially different in other European countries with languages of restricted circulation. I don't know to what extent such a problem stirs the spirits out there, but it is certain that some of them have had long ago the chance to break the circle of ignorance through the force of a few figures"[6].

Without having an explicit attitude in the orientation of the critical discourse, Mircea Martin lets the subtext envision at least one alignment to the contemporary tendencies and preoccupations of literary criticism, proving what the author himself asserts in the opening of the 2006 edition of *Singura critică*: "Neither literature nor criticism live by reference to the present and therefore are not destined to an immediate consume"[7]. To this extent, literary criticism raises above its time, displaces itself from the immediate, though without neglecting it, because, the author says, "literature is summoned to serve the epoch's imperatives; the criticism recommends major themes and suggests solutions for adequacy and accessibility"[8]. Here is, in short, the scheme of a critical system, which, nowadays, would have an important role in the process of the *globalization* of literature. Its function would be that of constructing an international context that is favorable to promoting values which carry within themselves a veritable cultural inheritance.

3 *Ibid.*, p. 47 (t.n.)
4 *Mircea Martin*, "Funcția criticii" în *op. cit.* 2006, p. 20 (t.n.)
5 *Ibidem (t.n.)*
6 Mircea Martin, "Proiecte utopice" in op. cit., 2006, p. 45 (t.n.)
7 Mircea Martin, "Argument pentru ediția a II-a", in *op. cit.*, 2006, p. 5 (t.n.)
8 Mircea Martin, "Funcția criticii", in *op. cit.*, 2006, p. 19 (t.n.)

After more than thirty years from the moment that we took as a landmark, globalization, through the assessment of some innovations on a scientific level[9] which lead to the remapping of the world, transforms the anxieties, thematically exploited by postmodernism (the dissolution of borders and exact landmarks, plurality, hyper-reality, folding of time and space), into immediate realities. All these are felt more and more acutely by the individual who, placed at the crossroads between worlds, needs an identity adjustment in order to function comfortably in this new space of simultaneities. Compelled to an unprecedented mobility through which the connection to a single cultural dimension spawns isolation and etno-centrism, individuals looks upon the world as a global-scaled cultural supermarket[10] in which the products intended for immediate needs are mixed with cultural products, or even bear a cultural mark.

Moreover, the whole process of the globalization of literature is understood in the terms mentioned by Imre Szeman, who affirms that globalization, as a social and economical phenomenon, transforms culture in a form of entertainment, used a commercialization-subordinated reality[11]. Without naming a unitary literary phenomenon, or at least one with some major characteristics, global literature circumscribes to this paradigm of large-consumer goods, and therefore is subject to thematic, and stylistic adjustments in order to respond to the consumer's needs. Thus, in this context, culture is confiscated by the economic determinants, functioning more like a product which only tangentially envelops the mode in which the individual reports himself to the surrounding world. Literature fits here, too – ironically, *ad literam* transformed in a supermarket product.

Books are written according to recipes of success, dictated by market numbers, and the differences between second-hand literature and that which is indeed valuable are annulled, because the instances which guarantee the separation of values, according to clear-cut criteria, become useless in relation with the instantaneous option for cliché. Moreover, the place of critics-generated literary chronicles is taken by literature blogs in which every reader imparts his reading experience, in a decisive way for the success of the book. Readers, transformed in consumers of literature as a form of *entertainment*, mediate, through their large number, the (financial) survival of the writer, who is bound to (thematic, stylistic, and last but not least, value) compromises. The book thus has to answer to some very clear criteria which should transform it into a salable product. Moreover, it must address to a wide public, thus overcoming local criteria.

In this new *global* dimension of literature, the two essential functions of criticism that are identified in Mircea Martin's works (the role in the coagulation of culture and the function of the promoting value) seem to be thwarted. Otherwise, sensible as always to the symptoms of the present, the literary critic draws attention, in the article from the 2013 issue of the *Euresis* magazine, on the anti-aesthetic attitude that is promoted in mass culture, identifying a "recanonization" process of literature. This process does not found itself anymore on aesthetic grounds, precisely because it functions in a social-cultural context are different, that of mass culture which annuls the differences between aesthetic and intellectual order and the social one[12]. In this context, criticism wouldn't have a role in building the consciousness of

9 Theodore Levitt, *op. cit*

10 Gordon Mathews, *Global Culture/ Individual Identity. Searching for home in the cultural supermarket*, Routledge, Londra, 2000, p. 4

11 Imre Szeman, "Globalization. Postmodernisn and (Autonomous) Criticism", in Will Coleman. Petra Rethmann, Imre Szeman (ed.), *Cultural Autonomy: Frictions and Connections*, University of British Columbia Press, Vancouver, 2010, p. 71

12 "[…] we are witnessing a canonization of mass culture. This trend relies on the argument of democratization, it advocates extending the democratic principles into cultural and artistic territory, imposing

literature, which becomes, apparently, self-sufficient. Despite all these, and despite the general impression of uselessness, by no means new[13], Mircea Martin affirms once again the essential and indispensable role of criticism in "the concretization of culture and society" through the assumption of some more complex tasks which coerce to a redefinition of its own condition[14]. Here is what the critic asserts in the article *Critica – Conştiinţa literaturii?*, initially published in *Viaţa Românească* in 1978:

"The artistic consciousness cannot replace the critical consciousness and because the latter must target not only a particular work or its place in a certain era, but the ensemble of literature in its historical context and in its synchronous connections"[15].

This assertion, made more that 35 years ago, distances itself from the immediate social and political context and functions as an axiom of criticism, completely available in the present. A question of methodology, however, arises. Through what methods can the literary criticism still fulfill its role in the context of globalization in which literature, as a mass-product, seems to be self-sufficient.

An initial aspect would be that which, in order to preserve its legitimacy, criticism must itself become global. The reason is that the critical discourse is compelled to function in a much larger context (marked by the unprecedented movement of human being, overlapping of time, migration, acculturation), but without losing from sight the specific context from which it was generated and which, ultimately, it must represent. Through this, the critic must connect his sensibilities to the new immediate realities and promote them, through his writings, in a system of values that is constructed from the awareness and comprehension of the new realities.

We identify the solution for this *globalization* of criticism, in two spaces simultaneously. On one hand, we find it in Mircea Martin's aforementioned articles, through that positioning at the borders of *here* and *there* which the critic spoke about since 1983. On the other hand, we return to Eduard Said who, in his 1994 article entitled *Intellectual Exile: Repatriats and Marginals* expresses approximately the same idea, only that he does it in a more explicit way. The theoretician transforms the attributes of exile in the strengths of a privileged existence of the one who accepts his non-allegiance to specific spaces. This positioning between spaces leads to a different understanding of reality, through its permanent comparison relation in which the exile engages[16]. However, contemporary situation proves these exact positing, precisely this through the incapacity of autonomous functioning in strictly national landmarks. The limitation of the act of criticism to a national context promotes a value-system which would only work in the enclosed context to which the critic belongs to and, therefore, it would be useless outside of it. In the end, if the critical discourse (and not only) targets that new type of individual, himself a product of globalization, it cannot be something else than global itself. The reason is that this large target-audience conceals a following role: the ensuring of the value – precisely the constant care, recurrently mentioned in Mircea Martin's work.

---

political correctness as a aesthetic correctness." Mircea Martin, "For an Axiological Perspective on Literature" in *Euresis*, 2013, Institutul cultural român, ISSN 1223-1193, p. 27

13 "This anti-aesthetic attitude is not of recent vintage. Almost all avant-garde "isms" proclaimed "the death of art" or urged its "killing." *Ibid*. p. 26

14 Mircea Martin, "Singura critică", in *op. cit*. 2006, p. 66 (t.n.)

15 Mircea Martin, "Critica – conștiința literaturii?" in *op. cit*. 2006, p. 38 (t.n.)

16 Edward Said, "Intellectual Exile: Expatriats and Marginals" in *Grand Street*, nr. 47/1994, p. 117

In an article from 2005, Anis Shivani[17] affirms that in this global frame of mass culture, criticism has the role of revitalizing literature, precisely through this preoccupation for the promotion of values. Shivani's justification is that without a critic that addresses an audience as large as possible, literature cannot regain in central place in culture, because the huge amount of manifold cultural products thwarts its importance[18]. Through this, criticism returns to its primary function, that of educating the large public. Yet, we will not stop here in discussing the algorithm which guarantees the judgment of value. We think that this aspect pertains to the sensibility of every critic, because, ultimately, as Mircea Martin says in his 1972 article, a critic's vocation is required for the rediscovery of literary vocation[19].

In exchange, an adaptation to the new realities and a use of new ways of propagating information is needed in the fulfillment of this value-promoting function. This aspect sends to the first condition that was mentioned above, that of implicit and necessary globalization of criticism itself. Still, the downside here is that criticism can be contaminated by the illusion of popularity and, under the auspices of this function of education the public, lose from sight exactly its main aim; instead of promoting values, certain concessions at the level of discourse are made, in the name of a large addressability. The phenomenon is by no means deprived of importance, because the literary criticism itself becomes the product of a mass-culture, betraying through this its very own object.

Another aspect of this essential role turns towards the past, the critic being situated obliquely, not only between cultures, but also between the literary periods. Thus, in this market of literature, in which immediate products fight for supremacy, only the critic is able to bring the attention of the reader on those texts of an incontestable value (he is responsible for promoting what David Damrosch calls *shadow canon*[20]*)*, texts which, through their universal character, embody the sensibilities of the contemporary world. This strategy, too, is anticipated by Mircea Martin in his 1983 article, *De-clasicizarea clasicilor*, through what the critic labels as a process of "becoming contemporary". This is what Martin says: "The modernization of the classics implies, in a way or another, in a plan or another, their submission to the exigencies or our epoch."[21] – but not from a position of power, of incontestable authority but through their critical revaluation in the present-day context.

A last aspect takes into account criticism, situated, this time, within *globalization* seen as a hegemonic discourse which mediates a certain perspective on the real. Once again a return to Mircea Martin's intuition, who, in the 1972 article mentions:

"criticism is effective through the fact that, through various modes, hastens the self-conscience of the authors, interpreting the central obsessions of a literature as symptoms of an epoch; by the fact that, imposing a certain type of exigency, determines important slips of literary sensibility and receptivity."[22]

From this point of view, we turn to Imre Szeman's opinion, who proposes, in relation to the hegemonic discourse of globalization, an interdisciplinary perspective of criticism as an

17 Anis Shivani, "What Should be the Function of Criticism Today?" in *Subtropics*, nr. 17/2005, The University of Florida, available at http://www.english.ufl.edu/subtropics/Shivani_essay.html, 27 June, 2014, 12:20

18 *Ibidem*, "Without outspoken criticism reaching the vast potential audience, writing itself cannot be returned to a central position in culture, since the output is immense in volume and drowns out any thought process about its relevance or importance or meaning"

19 Mircea Martin, "Funcția criticii" in *op. cit.*, 2006, p. 20

20 David Damrosch, "Framed for World Literature" in Simone Winko, Fotis, Jannidis, Gerhard Lauder (ed) *Grenzen der Literatur*, Walter de Gruyter Press, Berling, 2009, p. 511

21 Mircea Martin, "Proiecte utopice" in *op. cit.*, 2006, p. 42 (t.n.)

22 Mircea Martin, "Funcția criticii", in *op. cit.*, 2006, p. 21 (t.n.)

expression of the mobility of literature: criticism, thus, should, first of all, lure the attention on the artificial character of what it represents, Szeman say, the public face of globalization[23].

As a social and economical phenomenon, globalization imposes itself, says the critic, through the promotion of a fiction that has rhetorical and ideological valences which conditions the functionality of social systems. Again, we deal with a utopia constructed by a dominant narrative (a kind of servitude to literary discourse, only that now, the ideological considerations have been replaced with economical ones). What criticism should do, says Szeman, is to draw attention precisely to the fictional character of this narrative by the exhibition of rhetorical mechanisms and confiscation of significations in discourse-construction; globalization is, according to the critic, that hegemonic discourse in report with which all the other types of discourses redefine themselves (the literary discourse at the same extent). This would mean an inclination of literary criticism towards its larger version of cultural criticism[24].

However, its functions are not restricted, in this context, only to the deconstruction of the dominant discourse, because criticism has the role of proposing new concepts[25], through which the fact that reality can be viewed differently can be proved. In brief, the purpose is that of making possible the coexistence of multiple perspectives on the real. Without sharing Szeman's extreme vision, we agree with the role of literary criticism in promoting multiple visions on reality, because, ultimately, criticism has the fundamental role of de-contextualizing and re-contextualizing: the circumscribing in the global paradigm of valuable literary works that are produced in national context.

Through all these functions, which we can be easily summarized in three keywords, *interculturalization*, *intertextuality* and *interdisciplinarity*, the critic becomes a giant[26], an Argus with many eyes, we would add, who includes all the valences of the literary work with the aim of integrating it in the much larger context of the hegemonic discourse of globalization. And last but not least, to seduce, through personal force, that large public, equally subject to consumerism. This can be the portrait of that "critic-promoter of a distinct direction through the very authority of his person and the seduction of his writing"[27], as Mircea Martin announced him since 1972.

Bibliography

DAMROSCH, David. *Framed for World Literature*, in Simone Winko, Fotis, Jannidis, Gerhard Lauder (ed) *Grenzen der Literatur*, Walter de Gruyter Press, Berlin, 2009, pp. 496-515

LEVITT, Theodore. *The Globalization of Markets*, in *Harvard Business Review*, May-June 1983, available at htt://hbr.org/1983/05/the-globalization-of-markets/ar/1, 20 June 2014, 12:50

MARTIN, Mircea. *Singura critică,* ed. a II-a, Cartea Românească, București, 2006

23 Imre Szeman, *op. cit.*, p. 77
24 *Ibidem*
25 *Ibid.*, p. 75
26 Anis Shivani, *op. cit.*
27 Mircea Martin, "Funcția criticii", in *op. cit*., 2006, p. 22 (t.n.)

MARTIN, Mircea. *For an Axiological Perspective on Literature*, in *Euresis,* 2013, Institutul cultural român, ISSN 1223-1193, pp. 25-33

MATHEWS, Gordon. *Global Culture/ Individual Identity. Searching for home in the cultural supermarket*, Routledge, London, 2000

SAID, Edward. *Intellectual Exile: Expatriats and Marginals* in *Grand Street*, No. 47/1994, available at http://www.grandstreet.com/gsissues/gs47a.html, 25 June 2014, 19:30

SHIVANI, Anis. *What Should be the Function of Criticism Today* in *Subtropics*, no. 17/2005, The University of Florida, available at:
http://www.english.ufl.edu/subtropics/Shivani_essay.html, 27 June, 2014, 12:20

SZEMAN, Imre. *Globalization, Postmodernism and (Autonomous) Criticism* in Will Coleman, Petra Rethmann, Imre Szeman (ed.), *Cultural Autonomy: Frictions and Connections*, University of British Columbia Press, Vancouver, 2010

ACKNOWLEDGEMENT

This paper has been financially supported within the project entitled „SOCERT. Knowledge society, dynamism through research", contract number POSDRU/159/1.5/S/132406. This project is co-financed by European Social Fund through Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013. Investing in people!"

MAROSFŐI ENIKŐ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

AUGUSTIN BUZURA – RELATED TO HUNGARIAN WRITERS

Abstract: The contemporaneous novels for the most of the readers are ambiguous, hard to understand. While reading and at to the end of the book should be taken into account that modern literature is a literature that speaks to as between the lines, is an emotional literature having as source the life experience of the writer. The novelist processes the subjects of small and large human tragedies. He shows us people fallen, fallible, weak, and miserable, their harmful defects and problems creep in the heart of the reader and they are loved, admired. The contemporaneous novelist is strongly criticized, the critic saying that his characters are hysterical, bizarre. In my work I will show some common point of view of Transylvanian writers, novelists by analyzing the work of Augustin Buzura from the Romanian side and showing parallelism with Hungarian novelists.

Keywords: contemporaneous, literature, common point of view, Transylvanian, parallelism.

S-a scris mult despre Augustin Buzura, fiind unul dintre cei mai însemnaţi prozatori al modernităţii, un deschizător de drumuri în ceea ce priveşte temele, motivele, tehnicile operelor contemporaneităţii.

Proza lui, ca şi a celorlaltor prozatori contemporani se caracterizează prin orientarea spre eul prozaic, subiectivitate, scriitura la persoana I, multiplicarea şi relativizarea perspectivei, dizolvarea ideii de tip din clasicism şi din realism în favoarea ideii de individualitate. Ca tehnici de compozitie, se poate observa fluxul conştiinţei, memoria involuntară, anularea omniscienţei şi a ubicuităţii, introducerea personajului-reflector, a naratorului-personaj, autenticitate. Subiectul nu se mai construieşte gradat, pe firul cronologic, iar personajele sunt surprinse într-un moment al devenirii lor fără a li se construi un trecut anume sau o genealogie amănunţită. Structura şi compoziţia sunt, de asemenea, lipsite de reguli, iar subiectul şi mai ales momentele subiectului aproape că nu există.

Primul roman al lui Augustin Buzura, „Absenţii", apărut în 1970, publicat şi în Ungaria, Rusia, Slovenia, Polonia, este un roman psihologic, ca protagonist având un medic psiholog, Mihai Bogdan, un medic autoanalist, lucid, un personaj care poate fi considerat alterego-ul autorului, Augustin Buzura fiind el însuşi psiholog de profesie. Tânărul medic se zbate cu sine şi cu anturajul său, nevrând şi neputând accepta nedreptăţile sistemului. Din această cauză ajunge într-un impas şi prin tehnica fluxului-conştiinţei, utilizând monologul interior, autorul ne conduce dealungul meditaţiei protagonistului despre copilăria lui traumatizată, moartea părinţilor, moartea misterioasă a Magdalenei, îmbinând amintirile cu gândurile prezentului dificil, gânduri despre prietenie, despre trădare, frică, întrebări fără răspuns, vedeniile lui şi angoasa aşteptării. „Aşadar, ..., în aşteptarea nimicului neprevăzut care să-mi facă mai puţin nesuferită seara, nu-mi rămânea decât să mă gândesc totuşi la ceva, ..., în afara pasiunii mele bolnăvicioase de a căuta dincolo de cuvinte, de faptele mele şi de adevărurile descoperite. ..., amintindu-mi de umbre, ştiindu-i pe cei trei acolo, în poziţii de penibilă aşteptare, mă decisei să menţin echilibrul şi distanţa dintre mine şi ei."[1]

[1] Augustin Buzura, *Absenţii*, Editura Dacia, Cluj, 1970, pg. 78.

Romanul ne apare ca o confesiune, parcă o polemică cu sine însuşi. Autoanaliza porneşte ca o dorinţă de frânare a memoriei, „deşi mă străduiesc cu încăpăţânare să-mi reprim memoria, să nu mai ştiu nimic, dar absolut nimic”[2] paralel cu dorinţa de a răzbuna prezentul ingrat, plin de eşecuri. Aceste poluri intensifică incapacitatea sau greutatea cititorului de a înţelege personajul, intensifică ambiguitatea lui în faţa cititorilor. Zădărnicia fiinţei umane în viziunea personajului sunt identice cu eşecul, ratarea şi moartea psihică. Doctorul Bogdan înregistrează atât în viaţa personală cât şi în cea profesională eşecuri şi înfrângeri, lucru pe care încearcă să-l explice ereditar, gândindu-se la tatăl său: „Tata! Uneori aproape că-i port pică. N-a ştiut să fie mai parşiv, să-mi dea şi mie un cromozom de folos”[3].

Aceeaşi temă, a inadaptării, a năzuinţei de a se realiza, a căutării sensului, rostului vieţii şi a existenţei fiinţei identificăm şi la prozatorul ardelean Bálint Tibor, care în culegerea de nuvele „Csendes utca” cu tact deosebit descrie lupta interioară a personajelor şi în acelaş timp viaţa suburbiei din Cluj. Ne arată oameni decăzuţi, failibili, slabi, mizerabili, care cu toate defectele şi problemele lor se strecoară în inima cititorului şi se fac iubiţi, admiraţi. Dar, ca şi Augustin Buzura, şi lui li s-au făcut observaţii critice, au fost exprimate rezerve în privinţa operelor, critica afirmând că personajele lui sunt isterice, bizare, era criticat pentru lipsa acţiunii concrete în operă, afirmând că tema operei lui este periferică. Unul dintre personajele feminine ale nuvelelor, Ilus, („Az elvarázsolt lány”) ia atât de în serios principiul că baza societăţii este munca, încât nu este dispusă să se mute într-o locuinţă primită gata mobilată, pentru că nu ea a făcut acel mobilier. Confruntarea neîntreruptă a personajelor cu sine era ceva necunoscut în proza acelor vremuri.

Personajele până în modernism erau foarte bine conturate, simple, uşor de înţelese, iar începând din anii 1920 apare în prim plan preocuparea autorului faţă de existenţa concretă a individului şi a problemelor ce rezultă din subiectivitatea şi constiinţa de sine a omului. Lucru greu de acceptat şi înţeles de critică şi de cititori.

În romanul „Feţele tăcerii”, personajul Dan Toma devine treptat judecătorul propriei fiinţe. Aşa cum judecă faptele altora, aşa se judecă şi pe sine. „Am o singură consolare, adică două: am fost tânăr, mai proaspăt la minte, şi *atunci* n-am regretat nimic, n-am pus o singură dată la îndoială justeţea cauzei pentru care luptam. ... Mă întreb, aşadar, şi eu: e drept să regret azi ce n-am regretat atunci? Cred că în clipa asta judec mai greu ... Mă întreb câteodată aşa, din senin, şi poate că tu vei reuşi să-mi explici, ce nevoie aş mai avea de viaţă? Care ar fi rostul ei? ... Ca să judec şi să rejudec ce mi s-a părut odată bine?”[4]

Din această cauză putem aprecia acest roman ca un roman al formării, un bildungsroman, asemănător operei lui Szabó Gyula, „Gondos atyafiság”. În ambele opere se poate observa evoluţia personajelor, ataşamentul lor faţă de familie, de neam şi zbaterea lor pentru atingerea unui ideal, luptând cu sine, pentru că sunt inadaptaţi, vulnerabili şi nesiguri. Atât autorul român cât şi cel maghiar utilizează hiperbola pentru a accentua dramele personajelor, în intenţia de a evidenţia vulnerabilitatea lor. Din această intenţie se naşte o exagerare involuntară, utilizarea frecventă a metaforelor, a celor din semantica sensibilităţii. Eroii acestor scrieri sunt exemplul perfect pentru a vedea cum este soarta omului comun distrus de politic.

Tehnicile narative, compoziţionale ale romanului „Feţele tăcerii”, asumarea istoriei şi memoria voluntară sau involuntară se regăsesc şi în celelalte opere ale lui Augustin Buzura, fiind tehnici centrale în epica modernă. Evenimentele din timpul colectivizării, evenimente deseori tragice sunt prezente ca motiv şi la alţi scriitori modernişti, atât români cât şi maghiari. Este prezent şi în trilogia „Gondos atyafiság”, primul roman, care s-a ridicat

[2] Augustin Buzura, *op. cit.*, pg. 7.
[3] Augustin Buzura, *op. cit.*, pg. 242.
[4] Augustin Buzura, *Feţele tăcerii*, Editura Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2011, vol. I, pg. 85.

împotriva imaginii schematice a satului maghiar din România, unde cele două familii se luptă pentru păstrarea pământului, a averii strămoşeşti. Este un roman social despre colectivizare. În acelaş timp, există asemănarea cu romanele lui Buzura, din punct de vedere social-psihologic, dat fiind că, una dintre familii este pro iar cealaltă contra colectivizării, apare intriga în familie, incertitudinea socială şi psihică, prezentate nu numai prin acţiunea romanului ci şi prin monologul interior al personajelor şi prin personajele-reflector. Găsim şi asemănare între cele două romane este privindu-le din perspectiva evoluţiei personajelor. Romanul lui Buzura este o confesiune fără acţiune în care relatarea aceluiaşi fapt este descrisă din două perspective: perspectiva activistului de partid şi un fost adversar al lui. În romanul lui Szabó Gyula liderii celor două familii sunt tot aşa adversari ca şi eroii din „Feţele tăcerii".

Al treilea roman al lui Buzura, „Orgolii" se pare o continuare al primului roman, dar numai din punct de vedere al socialului, adică privind locul desfăşurării acţiunii, luând în considerare că o parte considerabilă din acţiunea celor două romane se desfăşoară într-o instituţie şi în casa protagonistului, în amândouă romanele majoritatea personajelor sunt inteletuali, doctori, cercetători şi în ambele opere tema centrală este lupta fiinţei cu sine şi cu împrejurările care îl trădează, îl deformează, îl pervertesc. Protagoniştii ambelor romane aspiră spre linişte şi împăcare interioară şi se zbat cu întrebări la care nu primesc răspuns. Doctorul Ion Cristian „se simte încorsetat, ameninţat şi asediat din toate părţile şi reacţionează ca un ins asediat: pentru a rezista, se organizează ca o redută. E prins într-o ţesătură complicată de relaţii şi de determinări. De aceea, e când ofensiv, când retractil. ... El oscilează între teama de a nu fi învins şi mândria de a nu fi întotdeauna învingător."[5] Aşa le găsim şi în opera scriitorului maghiar Szabó Gyula personajele, care parcurg şi ele un traseu de formare. „Pe lângă procedeele epice clasice, ocupă teren cu ce în ce mai mare acelea, care oferă posibilitatea de a reda astfel imaginea personajelor. Sunt cazuri, când scriitorul păstrează ca ramă o acţiune clasică, dar o umple cu conţinut dictat de confesiune."[6]

Szabó Gyula niciodată nu a căutat să fie pe placul regimului, recunoştinţa a aşteptat-o de la cititorii lui, iar munca lui l-a consacrat ca pe unul dintre cei mai fideli şi cei mai realişti cronicari ai vieţii şi psihologiei săteanului ardelean. Ca un reper al existenţialismului, se găseşte în romane revolta personajului, revoltă care împânzeşte aproape toate valorile omeneşti, prietenia, familia, individul, sentimentele ca teama, dreptatea, supunerea sau învingerea, fapt care este o caracteristică a romanului modern.

Revenind la romanul lui Augustin Buzura, acest roman are ca temă confruntarea între păstrarea valorilor şi agresivitatea primară a spiritului şi tema morţii psihice. „Orgolii" este romanul luptei dintre spiritualitate şi bestialitate, dintre perversitate şi raţiune, dintre personalitate şi lichele, dintre ipocriţi şi cinstiţi. În acest roman avem pentru prima dată un personaj fără biografie, fără memorie, fără identitate. Este un cineva care ne apare doar prin textele, scrisorile, notele informative scrise conştiincios după orice eveniment oricât de neînsemnat ar fi acela. Protagonistul Ion Cristian, medic, cercetător, devine treptat o victimă dat fiind că operează un rănit, fără a ţine cont de aspiraţiile politice ale acestuia. El fiind doctor, are obligaţia de a vindeca, iar acest fapt nu-l disculpă în faţa autorităţilor. Deşi este descris ca fiind un individ cu o vocaţie etică tranşantă, Cristian nu este şi un presonaj idealizat de scriitor. Stările de confuzie şi de dramă pe care le trăieşte acesta nu îi dau curaj să urmeze adevărul absolut aşa cum îşi doreşte. „Şi eu care voisem să urlu pur şi simplu, îmi amintesc precis asta, eu doream să ţip, să mă dezagreg, poate că niciodată nu fusesem mai umilit în

[5] Ion Simuţ, *Romanul conştiinţei etice*, prefaţă la romanul lui Augustin Buzura, *Orgolii*, Editura Art, Bucureşti, 2008, pg. 9.

[6] Dávid Gyula, *A román próza új erővonalai*, Korunk, 1968, Nr. 10.
„A klasszikus epikai eljárások mellett egyre nagyobb teret foglalnak el azok, melyet lehetőséget kínálnak a hősök arculatának ilyenfajta visszaadására. Van, amikor az író megőriz egy klasszikus cselekmény-keretet, de azt belsőleg az önvallomás szabta tartalommal tölti ki." (trad. ns)

proprii mei ochi decât atunci...”[7] recunoaşte însuşi doctorul. Regăsim problematica singurătăţii, a căutării, a elibărării şi în opera lui Szabó Gyula „Húgom, Zsuzsika” despre care critica literară afirmă că „În contra multitudinii afective pe alocuri a romanului, este o mărturie scriitoricească împotriva renunţării la sine şi pentru păstrarea dorinţei ce ne propulsează către ideal şi este totodată conştientizarea acelei singurătăţi tragice la care este condamnat cel care, luptând neîncetat cu viaţa de zi cu zi şi cu conformismul, se angajează pentru atingerea perfecţiunii.”[8] Protagonista romanului este Finta Etelka, o femeie de numai 132 cm înaltă, care i-a povestit viaţa ei, o viaţă trăită mai ales sentimental, având în vedere handicapul ei fizic cauzat de fractura coloanei vertebrale la numai 6 ani. Romanul „Húgom, Zsuzsika” vorbeşte chiar despre acest lucru: visele fără speranţă ale unei fetiţe şi despre soarta unei femei, soartă neobişnuită şi deosebită. Soţia romancierului Szabó Gyula s-a întâlnit cu Etelka în spitalul din Târgu-Mureş şi i-a relatat soţului povestea femeii, iar el a recunoscut imediat statutul de protagonist al unui roman al lui Etelka. Pentru că viaţa de multe ori ne dă morală mai grea decât fantezia, în roman există numai atăta ficţiune cât este necesar pentru a sublinia povara şi greutatea realităţii.

Un paralelism se poate observa şi între operele scriitorului Nagy István, care datorită convingerilor lui politice este arestat în perioada interbelică şi închis la Jilava, Doftana şi Caracal, scriitor oarecum uitat de masa cititorilor atât români cât şi maghiari, şi cele ale lui Augustin Buzura. Tema conştiinţei, a evoluţiei interioare, a degradării personalităţii în faţa politicului este prezentă în romanele amândurora. Romanele scriitorului maghiar păstrează cu valoare documentară viaţa suburbiei, a omului muncitor în fabrică. După căderea regimului, s-au reluat, s-au reînsufleţit operele lui şi cititorii l-au „regăsit” pe Nagy István. Criticul literar Gaál Gábor, în anul 1932, îl perezenta în revista Korunk, ca deschizător de drumuri al romanului realist în Ardeal.

Prezentarea sărăciei este pe planul al doilea în romanele şi nuvelele sociale ale lui Nagy István, („Boldog utcán túl”, „Kilincselők”, „Sáncalja”) personajele sunt punctele importante, pe primul plan este încercarea de a înfăţişa sensibilitatea lor, modul lor de gândire, umanitatea lor, caracterul lor. Cadrul acţiunii, naţionalizarea forţată, fabrica este neînsemnat şi la el, importantă este reprezentarea omului, a tipologiei revoluţionare a secolului. Eroii lui sunt un director de fabrică, un secretar de partid, muncitori şi intelectuali. Critica, mai târziu, i-a reproşat că personajele lui nici nu au viaţă privată, că totul se învârte în jurul muncii, a colectivităţii. Şi asta şi era intenţia scriitorului, să ne facă să credem că singurul scop al vieţii acestor oameni este realizarea prin muncă şi că prin această realizare se atinge şi fericirea privată. „Lumea prozei lui Nagy István, din punct de vedere tematic, este delimitat: povesteşte cu consecvenţă încăpăţânată, în stil puritan, sec, dur multitudinea de variante a sărăciei şi a vulnerabilităţii. Este realist în toată firea, care numai despre acel lucru poate srie adevărat, pe care-l cunoaşte, deci despre acea lume în care s-a născut: despre sărăcia suburbiei, despre viaţa muncitorimii. Suburbia lui Nagy István, lumea de pe Sáncalja azi se aseamănă cu descrierea etnografică a unor ţinuturi depărtate, acea lume materială a sărăciei, ritmul ei de viaţă, principiul ei de funcţionare, pe care el ne arată cu precizie microrealistă, azi este numai ceva exotic. Nu pentru că sărăcia între timp ar fi dispărut, numai că are altă realitate materială, ocupă alt loc în societate. Se poate ca numai modul de a trăi

[7] Augustin Buzura, *Orgolii*, Editura Art, Bucureşti, 2008.

[8] ****A magyar irodalom története*, Vol. IV., Editura Akadémiai kiadó, Budapesta, 1982.
„A regény helyenként túltengő érzelmessége ellenére az önfeladás ellen, az eszményi felé hajtó vágy megőrzése melletti írói tanúságtétel, s egyben annak a tragikus magánynak a tudatosítása, melyre a hétköznapokkal, a konformizmussal szakadatlanul megütköző teljességigény ítéli vállalóját.” (trad. ns)

psihic faptul de a fi vulnerabil în sărăcie şi atitudinea lumii exterioare nu s-au schimbat radical."[9]

O altă tehnică narativ-compoziţională, în romanele lui Buzura este monologul interior. În fiecare dintre romanele lui este prezent acest tip de monolog, ca o confesiune a personajului, ca o căutare a răspunsurilor la întrebări fără răspuns, la probleme reale sau imaginare, ca o zbatere între real şi imaginar. Monologul interior ne dezvăluie personaje care sunt victime ale nereuşitei şi complexelor proprii, care se zbat cu compromisuri, dorinţa de confort social, mărturii ale inactivităţii intelectuale, încercări ale regăsirii sinelui.

Toate cele opt romane ale lui Augustin Buzura, conţin acest motiv, în fiecare roman prezentându-se ca o modalitate de a da posibilitate cititorului să caracterizeze personajul în felul lui propriu, fără intervenţia autorului. Acest lucru, de altfel, este şi o caracteristică a romanului modern, faptul că autorul nu este omniprezent şi omniştient, el fiind mai degrabă un personaj-reflector, care nu dă verdicte, nu caracterizează, nu decide ci întreabă şi lasă întrebările deschise.

Romanul care poate a creat cele mai mari controverse, „Drumul cenuşii" este o puternică critică socială, având în vedere tema şi împrejurările reale pe care s-a bazat acţiunea, un moment întunecat al istoriei Văii Jiului şi a minerilor, care s-au revoltat împotriva regimului. Acţiune amplă sau porpriu-zisă nici în acest roman nu există, este vorba despre „moartea psihică" a fiinţei. Acest concept este prima dată definită chiar de autor într-o tabletă („A fi tu însuţi") din 1977 astfel: „moartea psihică, adică imposibilitatea omului de a fi el insuşi, de a se manifesta conform convingerilor sale". Regăsim şi în acest roman realităţile despre întoarcerea pe dos a adevărului, cum iese la iveală din relatarea lui Theodor Antim privind nenorocirea Elenei Filipescu. Această operă are importanţă nu numai din punct de vedere stilistic ci şi din punct de vedere istoric. Este interesant modul de exprimare a lui Buzura, care se învârte continuu în jurul temei grevei dar se exprimă într-un mod din care nici cei din Securitate nu au putut aprecia cu siguranţă că despre acel „simpozion" (după cum o numeau minerii, evenimentul) este vorba. Iar din punct de vedere istoric, romanul este o zugrăvire greu descifrabilă dar fidelă a situaţiei ţării în acele vremuri, a bătăilor, a vieţii extrem de grele a ţăranilor, a sărăciei, a abuzurilor, a cenzurării libertăţii, a deturnării şi diminuării personalităţii.

Un exemplu pentru mentalitatea de pe vremurile comunismului expusă în roman, care ne apare chiar la începutul istorisirii, „Prima lege a supravieţuirii: să nu gândeşti; iar dacă totuşi nu te poţi abţine, atunci obişnuieşte-te să taci; şi dacă ţi-e imposibil să taci, nu-ţi mai rămâne decât ultima şansă, să spui invers decât ai gândit!"[10], exemplifică foarte bine modul de a gândi a scriitorului, ne spune cum trebuie citit romanul, ne spune că nu ceea ce este scris prin litere este esenţa, ci ceea ce se găseşte printre rânduri, lucrurile subânţelese, sugerate subtil, cu tact scriitoricesc aproape de neîntrecut.

O scriitoare ardeleană, Kozma Mária, personalitate marcantă a scenei literare ardeleneşti, declara într-un interviu dat ziarului Új Kelet că „dacă Ceauşescu nu ar fi avut

---

[9] Vallasek Júlia, *Nagy István: példázat, konstrukció, retorika*, Revista Korunk, 2004, februarie.
„A Nagy István-i prózavilág tematikailag behatárolt: a szegénység és kiszolgáltatottság megannyi változatát meséli konok következetességgel, puritán, száraz-kemény stílusban. Vérbeli realista, aki igazán csak arról tud írni, amit ismer, tehát arról a világról, amelybe beleszületett: a külváros szegénységéről, a gyári munkásság életéről. Nagy István külvárosa, sáncalji világa ma távoli vidékek etnográfiai leírásához hasonlít, a nyomornak az a tárgyi világa, életritmusa, működési elve, amit ő mikrorealista precizitással ábrázol, mára egzotikum. Nem mintha a szegénység időközben megszűnt volna, csak más tárgyi világgal rendelkezik, más a társadalomban elfoglalt helye. Talán csak a szegénységben való kiszolgáltatottság pszichikai megélésének módja és a külvilág viszonyulása nem változott gyökeresen..."(trad. ns)

[10] Augustin Buzura, *Drumul cenuşii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pg. 8.

ideea ca un om nu poate avea două diplome, atunci eu acum aş fi şi psiholog."[11] Această pornire, orientare spre psihologie se arată în operele ei, autoarea scriind romane, nuvele, povestiri cu personaje zugrăvite prin prisma psihologicului şi a istoriei. Volumul de patru nuvele „Idővallató" („Vészhalom", „Ecce Mária", „Az éjnek némely óráiban", „A kollégium udvarán") din punct de vedere ale personajelor se aseamănă cu eroii scriitorului român, dat fiind că, prelucrează istoria din punct de vedere al evoluţiei psihologice a eroilor, ne vorbesc despre comportamente, obiceiuri, ereditare. Prin împânzirea trecutului cu prezentul, cu evocarea evenimentelor din punct de vedere sociologic, autoarea Kozma Mária solicită citiorul la retrăirea dinamicii şi motivelor istoriei. Kozma Mária în scrierile ei arată cititorilor suferinţa atimpurie a fiinţei, soarta omului împrejmuit cu temeri, probleme, întrebări chinuitoare. Scriitoarea construieşte o simetrie interesantă, atractivă şi eficace între sociografia realistă şi reprezentarea sufletului, privind adânc în interiorul eului. În această privinţă, simetria între ea şi Augustin Buzura este evidentă tuturor citiorilor care s-au familiarizat cu operele amândurora. În romanul ei de două volume „A jóság síró vágya", apărut în 1994, autoarea ne vorbeşte despre viaţa chiar înainte şi după schimbarea regimului comunist. Pornind de la tematica romanului, într-un interviu dat lui Komoróczy György pentru revista Székely Útkereső, autoarea spunea „E sigur că în această perioadă am făcut multe observaţii şi autoobservaţii psihologice. Era un experiment util. Şi, locul meu de pândă neobservabil se situa destul de înalt pentru a vedea multitudinea modurilor de a conducere şi conducători, să observ metodele şi malformările de personalitate de multe ori apărute în numai câteva ceasuri."[12] (Kozma Mária era directoarea Bibliotecii Judeţene Harghita) Prelucrând această experienţă, scriitoarea ne oferă eroi care au vrut să răstoarne dictatura, dar numai de tăgadă erau capabili. Puterea lor, rezistenţa lor emoţională, psihică s-a absorbit de efortul de a supravieţui şi s-au eliminat din ei virtuţi cum ar fi curiozitatea, dorinţa de învăţare, polemizarea calmă şi ascultarea sau acceptarea părerilor altora. Primul volum „Borsosméz" ne arată imaginea sumbră a ultimii ani al regimului Ceauşescu, ne arată abuzurile puterii, inumanitatea apăsătoare a instituţiei, iar volumul al doilea, „Sorskerék", urmăreşte soarta aceloraşi oameni după schimbările din 1989. Şi iese la iveală adevărul, că firea adevărată al omului nu prea se schimbă.

Asemănări între temele şi motivele scriitorului român din Ardeal, Augustin Buzura, şi scriitorii maghiari din Ardeal, Szabó Gyula, Bálint Tibor, Nagy István, Kozma Mária, se regăsesc şi în celelalte opere ale lor şi din alte perspective. Descrierea satelor, al oraşelor, a topografiei, fie el un topos fictiv, apare la fiecare autor şi la fiecare foarte fidel de realitate, într-un fel cu valoare monografică. Viaţa oamenilor de zi cu zi este şi ea prezentă şi descrisă cu mare originalitate şi totuşi fidelă realităţii, pentru că, după cum spunea autoarea maghiară: „Imaginaţia omului creator funcţionează ca un pod între cele două maluri ale unui râu. Pe un mal este realitatea, pe celălalt ficţiunea şi pe podul care leagă malurile umblă creatorul."[13]

Istoria, comunismul, suprimarea, teroarea psihică, decăderea psihică sau morală, lupta pentru supravieţuire, menţinerea sau regăsirea echilibrului interior, fricile, întrebările sunt idei obsedante în proza lui Augustin Buzura şi apar pretutindeni în romane şi ne dezvăluie un

---

[11] *„Ha Ceauşescu nem találta volna ki, hogy egy embernek nem lehet két diplomája, akkor én most pszichológus is lennék."* (trad. ns).

[12] Kozma Mária întrebată de Komoróczy György, *Beszélgetések kortárs magyar írókkal*, Revista Székely Útkereső, 1994, Nr. 4-5-6, pg. 3.
„Az biztos, hogy ez az idő alatt sok érdekes lélektani megfigyelést és önmegfigyelést tettem. Hasznos kísérlet volt. Aztán meg észrevétlen leshelyem elég magas volt ahhoz, hogy rálássak sok féle vezetésre és vezetőre, megfigyeljem a módszereket és a sokszor szinte órák alatt bekövetkező személyiségtorzulásokat." (trad. ns).

[13] Kozma Mária întrebată de Jánossy Alíz, *A folyó két partján*, Revista Új kelet, 2009, aprilie 27.
„Az alkotó ember képzelete úgy működik, mint egy folyó két partja közt átívelő híd. A folyó egyik partján van a valóság, a másikon a képzelet, az összekötő hídon pedig oda-vissza közlekedik az alkotó." (trad. ns).

„ceva” care distruge fiinţa, o aruncă în nesiguranţă, în îndoială: „…aveam sentimentul că suntem urmăriţi, că un ochi ironic ne supraveghează mişcările”, „…frica de mine însumi, de ea, de acel necunoscut ochi simţit pretutindeni care mă obligă să-mi cenzurez mişcările.”[14]

Romanele contemporane pentru cei mai mulţi cititori sunt ambigue, greu de inteligibile. În timpul lecturii şi până la terminarea cărţii trebuie ţinut seama, că literatura modernă, contemporană este o literatură care ne vorbeşte între rânduri, subtil, cu multe încărcături emoţionale, având ca sursă experienţa de viaţă al autorului, istorie „spusă pe şleau”, realitatea cotidiană.

Bibliografie

Akadémiai kiadó 1982: ****A magyar irodalom története*, Vol. IV., Budapesta, Editura Akadémiai kiadó .

Ştefănescu 2004: Ştefănescu Alex., *La o nouă lectură- Augustin Buzura* (II), Revista România Literară, 2004, Nr. 32, 33.

Buzura 1970: Buzura Augustin, *Absenţii*, Cluj, Editura Dacia.

Buzura 1988: Buzura Augustin, *Drumul cenuşii*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Buzura 2011: Buzura Augustin, *Feţele tăcerii*, Bucureşti, Editura Curtea Veche Publishing, vol. I, II.

Buzura 2008: Buzura Augustin, *Orgolii*, Bucureşti, Editura Art.

Dávid 1968: Dávid Gyula, *A román próza új erővonalai*, Korunk, 1968, Nr. 10.

Dimiseanu 1978: Gabriel Dimiseanu, *Opinii literare*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Holban 2013: Ioan Holban, *Utopia omului perfectibil şi antiutopia omului finit*, „Convorbiri Literare” 2013, aprilie

Jánossy 2009: Jánossy Alíz, *A folyó két partján*, „Új kelet” 2009, aprilie 27

Komoróczy 1994: Komoróczy György, *Beszélgetések kortárs magyar írókkal*, „Székely Útkereső” 1994, Nr. 4-5-6,

Pruteanu 1986: George Pruteanu, *Doar materia cenuşie*, „Convorbiri Literare” 1986, iunie, Nr. 6.

Simuţ 2008: Ion Simuţ, *Romanul conştiinţei etice,* prefaţă la romanul lui Augustin Buzura, *Orgolii*, Bucureşti, Editura Art.

Simuţ 2001: Ion Simuţ, *Augustin Buzura (monografie*), Brasov, Editura Aula, Colectia „Canon“.

Vallasek 2004: Vallasek Júlia, *Nagy István: példázat, konstrukció, retorika*, „Korunk” 2004, februarie

[14] Augustin Buzura, *Drumul cenuşii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988, pg. 324, 338.

PETRONELA-GABRIELA TEBREAN
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

BIOGRAPHISM – RECEPTION AND INTERPRETATION

Abstract: Interpretation of Constantin Fântâneru's texts from the perspective of theories about reading and literature – biography report reveals a coincidence of biographical and literary meaning. This record is valid to a point, being necessary to overcome biographical setting of the text. We recognize both biographical indices in confession literary texts (journal, memoirs, autobiography), as well as fictional works or lyrical prose, describing the drama of individuals internalized in confrontation with otherness. Readers perspective is important because the author's texts corroborate to representation of an interior project and, beyond distinct physiognomy identity, trough the existential notes, become "pocket book" for his biography.

Keywords: biography, reading, empirical individual, authorial image, analogy.

Textele lui Constantin Fântâneru (1907-1975) permit o analiză a felului cum realul devine pandant al universului imaginar, în condițiile păstrării distincției non-ficțiune/ficțiune. Biografismul este recognoscibil în confesiunea literară (jurnal, memorii, autobiografie) și în operele în proză sau lirice. Pornind de la premisa că „în literatură, opera trimite la autor, dar nu în calitatea lui de om în general, ci în aceea de autor al operei studiate"[1], considerăm că înțelegerea pornește întotdeauna de la operă spre a ajunge la autor și a se răsfrânge, în ultimă instanță, în sensul plenar al creației care nu explică o existență, ci o explicitează artistic: „Trimiterea la o biografie ca ansamblu de evenimente personale este una dintre semnificațiile operei, necesară (nu există operă fără autor), dar nu și suficientă pentru constituirea sensului global (...), dat fiind că acesta necesită prezența și concursul activ al Celuilalt"[2]. În descifrarea sensului global al textului intervine acea „conștiință receptoare"[3], invocată de Jean Starobinski, fiindcă textul, deși se constituie din punct de vedere material ca o entitate independentă, necesită actualizarea semnificațiilor prin lectură. Referința la biografeme poate fi o sursă explicativă pentru conținutul, semnificatul operei, însă ea oferă un sens fragmentar, parțial și numai prin coroborarea cu latențele, cu virtualitățile enunțiative și conotative se ajunge la o comprehensiune de ansamblu. Valoarea estetică rezidă în mesajul și în structura operei, în care, prin explorare, se poate descoperi „*eul simbolic* al autorului"[4], acea subiectivitate transformată prin actul de creație.

Opera lui Constantin Fântâneru reflectă o dramă existențială proiectată imaginar și vine să completeze imaginea unui destin solitar. Atunci când nu a reușit să-și ia în posesie viața, a încercat să o „încătușeze" verosimil prin scris. Paginile memorialistice sunt o atestare în acest sens, iar distincția dintre *eul biografic* și *eul pur*, observată de Eugen Simion în descendența teoreticienilor francezi, devine relativă când opera literară „transformă", „metamorfozează" ceea ce ține de istorie, în unele cazuri dăinuind doar mesajul ideatic.

[1] Serge Doubrovsky, *De ce noua critică? Critică și obiectivitate*, Traducere: Dolores Toma, Studiu introductiv: Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1977, p. 235.
[2] *Ibidem*, p. 240.
[3] Jean Starobinski, *Relația critică*, Traducere de Alexandru George, Prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1974, p. 31.
[4] *Ibidem*, p. 25.

Relația text-autor nu este univocă; autorul se explicitează în text și textul literar poate oferi substanțialitate unor biografeme fântâneriene și impresia de pulsație reală a vieții. Pe de o parte, conștiința creatoare își asumă direct racordarea la biografie, cum este cazul jurnalului sau al memoriilor și atunci se impune o lectură adecvată statutului stipulat eventual la nivel paratextual (subtitluri, motto-uri etc.); pe de altă parte, pentru scrierile fictive, conștiința receptoare poate stabili conexiuni în demersul interpretativ, suplinind prin deducție ceea ce nu este exprimat direct la nivel frastic.

La apariția romanului *Interior* (1932) s-a vehiculat în diverse rânduri asemănarea dintre protagonistul Călin Adam și autorul care l-a creat. Eugen Ionescu susține o identificare totală între instanța narativă și subiectul empiric, consistând în felul atipic de a se comporta, în bizareria gesturilor mecanizate, în inadaptarea la condițiile mediului exterior: „Dar l-am recunoscut pe Fântâneru în stângăciile lui Călin Adam și ale literaturii sale. Fântâneru și, dacă voiți, Călin Adam nu pot fi naturali în lume și nu pot să pară naturali. O iremediabilă stângăcie le mecanizează gesturile sau le face stridente, alterează respirația, privirile, cuvintele, accentul. Am recunoscut în Călin Adam pe Fântâneru (Costică) cel care are de purtat o dublă luptă, împotriva lui, fiindcă nu poate să se adapteze socialului și convenienței (și devine furios împotriva lui însuși) și împotriva oamenilor sociali ca să se răzbune într-un fel sau altul și să se răscumpere.”[55] Lipsa de naturalețe și îndemânare, marginalitatea și combustia interioară destabilizantă sunt doar câteva dintre corespondențele identificate de un lector aflat într-o poziție privilegiată, de congeneritate, cu acces simultan la realitate și la transfigurarea artistică imediată. Stilul vestimentar al personajului din *Interior* corespunde individului empiric, este o oglindire a imaginii auctoriale în artă; pălăria atât de distinctă, „parte integrantă din persoana lui fizică și morală”[6], este reper de recunoaștere și pentru Călin Adam. O nuanțare exacerbată a caracterului biografic al textului prejudiciază obiectul estetic al acestuia, prin restrângerea tuturor valențelor la informația istorică și, în consecință, calitatea literarității (ceea ce determină realmente statutul de operă literară) este negată. Prin articularea faptelor în structuri de semnificație, textul dobândește o existență independentă, iar paralelismele, analogiile aparțin domeniului deschis al interpretării, al situării într-un spațiu al multiplelor conexiuni analitice sau, dimpotrivă, al incongruențelor perceptive.

După o primă lectură a manuscrisului cărții *Interior*, Mircea Eliade pune semnul echivalenței între autorul empiric și proiecția imaginară și, contrastiv cu discrepanțele ce țin de substanță, observă o înrudire în ceea ce privește introspecția și raportarea la ambient: „Înaintea mea stătea acum Călin Adam, frate bun cu autorul, dar mai viu și mai interiorizat, așa cum trăiește el zbătut și exaltat în acele margini de suflet și margini de oraș ale cărții. Un zăpăcit și un om cu desăvârșire ridicul [sic!], unul care se entuziasmează de nimicuri, un Don Quichotte solitar și orgolios, un aventurier fără aventuri, un îndrăgostit al speciilor, al prezențelor, un halucinat ros de luciditate.”[7] Personajul prinde materialitate, se însuflețește substituindu-se la nivelul reprezentării ființei reale printr-un dozaj al senzațiilor și al impresiilor aperceptive. În procesul lecturii, cititorul pătrunde în intimitatea personajului, reușește să construiască mental schema actanțială, să empatizeze, să aprobe sau să dezaprobe gânduri și idei, în timp ce în realitate această intruziune este improbabilă. Poate de aceea Mircea Eliade simte personajul „mai viu și mai interiorizat” decât persoana reală, cunoscută în circumstanțe ce pot distorsiona, minimaliza sau, dimpotrivă, intensifica anumite trăsături caracteriologice.

[5] Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea*, vol. I, Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992, p. 182.
[6] *Ibidem*, p. 180.
[7] Mircea Eliade, *Un debut: Fântâneru*, în „Cuvântul”, anul VIII, nr. 2710, 6 noiembrie 1932, p. 3.

Autorul și personajul creat împart în procesul lecturii aceeași conștiință generativă, cea a lectorului chemat să reactiveze sensuri și să confere semnificații contextuale implicite. Donquijotismul, evaziunile în vis, atracția spre iluzoriu, toate supuse controlului unei hiperlucidități organice, descriu un tip structural introvertit, trăind la periferie, la margini de conștiință în descoperirea emoțiilor pur metafizice[8]. Autorul împrumută personajului creat predispoziții reale, ficționalizate totuși în scopul ilustrării faptului că „vârsta confuziei de ordin metafizic”[9] se poate prelungi dincolo de adolescență, până la maturitate, în dobândirea conștiinței de sine.

Din perspectiva semiotică a receptării, „Cititorul Model” și „Autorul Model”, o proiecție a autorului însuși ca „subiect al enunțului”[10], sunt considerate strategii discursive ce nu fac trimitere directă la individualitatea subiecților (cititor empiric sau autor empiric), ci prin „cooperare textuală”[11] pot aproxima intențiile auctoriale sau importanța dobândită de „*circumstanțele de enunțare* care îndeamnă la formularea unei ipoteze cu privire la intențiile subiectului empiric al enunțării”[12]. O privire comparativă între imaginea subiectului empiric, creionată la nivel transfrastic, și personajul Călin Adam relevă câteva puncte tangențiale și deschide perspectiva intenționalității auctoriale. Într-un univers claustrat, Călin Adam se luptă cu vicisitudinile unei existențe anodine: lipsa banilor pentru plata chiriei, dificultatea găsirii unui loc de muncă adecvat, comunicarea deficitară, „schizoidă” cu oamenii, familiarizarea cu tertipurile iubirii. Personajul este deprins cu practica vagabondajelor fizice (plimbări pe străzile capitalei, prin parcuri sau cimitire) și spirituale (evadări în vis sau reverie și într-un imaginar fabulatoriu deformat). Un pasaj din *Interior* devine concludent în contextul evocat: „Curtea duce în Calea Griviței. O străbătui grăbit, căci se putea să mă întâlnească gazda. În ultimul timp raporturile noastre erau proaste; nu-i plătisem chiria. Mă străduiam cu dragă inimă să-i sugerez că nu vreo incorectitudine cheflie mă împiedică să-i achit banii. (...) O duceam singur, așa, cu câteva cărți; ieșeam din casă, aievea, la ora mesei, târându-mă printre zile uniforme, hâde! (...) Umblu pe stradă veșnic preocupat de ce mă pot apuca.”[13] Integrându-se tipului de personaj „experiențialist”, Călin Adam este în permanentă diversificare a deprinderilor zilnice ca urmare a necesității suplinirii unui gol ființial, a unei absențe iremediabile, prin acțiunile sale reiterând la nivel ficțional obișnuințe reale.

Similitudini între gesturile anodine ale personajului și preocupările zilnice ale individului empiric putem identifica, dacă ne raportăm la un pasaj din jurnalul lui Arșavir Acterian, în care peregrinările devin mărci identitare ale tinerilor dezorientați, iar absența unei susțineri materiale discreditează un stil de trai decent: „Îl întâlnesc pe Costică [Fântâneru], care umblă să-și găsească o catedră. S-a săturat de lipsa de bani. Mergea la Mircea [Eliade], cu care peregrinăm apoi pe ici, pe colo, [prin] redacții și librării. Robi cărții.”[14] Intenționalitatea auctorială vizează în fond garantarea statutului autentic al operei literare, în speranța că experiențele transfigurate artistic pot dobândi un substrat etic util lectorului. Un pasaj diaristic, motto al romanului *Interior* – integrat volumului *Cărți și o altă carte* (1999) ca

[8] Ovidiu Papadima identifică o zbatere interioară structurală a personajului, un chin recognoscibil și în cazul persoanei reale: „Acest chin există (...) mărturisesc că îl cunosc pe autor de un număr suficient de ani ca să-mi pot da seama cât de mult îi seamănă, cât de identic i se suprapune acest Călin Adam al cărții sale.” (Ovidiu Papadima, *Despre un debut*, în „Calendarul”, anul I, nr. 248, 16 decembrie 1932, p. 2).

[9] Simona Popescu, *Constantin Fântâneru, acest mare necunoscut*, studiu introductiv la Constantin Fântâneru, *Interior*, Colecția „Fiction Canon”, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 28.

[10] Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, în românește de Marina Spalas, Prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1991, p. 95.

[11] *Ibidem*, p. 96.

[12] *Ibidem*, p. 98.

[13] Constantin Fântâneru, *Interior*, *op. cit.*, pp. 55-56.

[14] Arșavir Acterian, *Jurnal 1929-1945/1958-1990*, Cuvinte de întâmpinare de Bedros Horasangian și Florin Faifer, Editura Humanitas, București, 2008, p. 85.

opțiune a editorului Aurel Sasu – definește concepția estetică fântâneriană: „Intenționez să-mi descriu viața și, desigur, nu voi avea nici o preocupare de stil și nici vreo ambiție de a-mi face un portret moral, ci numai un gând mă va călăuzi: să aștern pe hârtie numai ceea ce am trăit, singur. (...) Așa că mă apuc de lucru fără teama că voi munci aici zadarnic, și că ceea ce scriu despre mine nu va folosi cuiva...”[15] Este evident că viața i-a servit scriitorului drept cadru referențial pentru creația romanescă, însă statutul ficțional al cărții (legitimat și de indicația paratextuală „roman”) reclamă o singularizare a personajelor în individualități aparte, trăind doar la nivelul enunțurilor care le conferă viabilitate, pentru că „nu există în afara lor și ne trimit la ele într-o circularitate infinită”[16]. Statutul ficțional al operei și personajului căruia autorul nu-i împrumută reperul denominativ și-l lansează în acțiuni dezarticulate, absurde și nemotivate intrinsec (produs cert al fanteziei creatoare) persistă dincolo de concordanțele identificate în procesul lecturii.

În poeziile lui Constantin Fântâneru se conjugă accentele dramatice ale unei biografii centrate pe acutul sentiment al solitudinii și exilului. Poezia confesivă se prezintă formal ca elegie sau litanie, conținând *in nuce* note de biografism și o vizibilă amprentă reflexivă. Trăind în condiții precare ce contravin idealului său, autorul dă glas deziluziilor – efect al recluziunii și al pecetei anonimatului: „Frate uitut, fugi de neamul ce vrea să te vadă/ fii ascunsă, ne-nmugurită livadă” (*Ispășire*)[17]. Absconderea, ca formă de manifestare a crizei cultural-valorice, oferă sentimentul protecției, vizând un alt fel de evadare din universul mundan uniformizant. În tentativa de explicitare a unei predestinări implacabile se invocă oximoronic „fatalitatea” norocului: „La pragul zilelor mari,/ greu ajungem; niciodată/ pe cele treisprezece drumuri ale norocului.” (*Blesteme*)[18]. Interogațiile certifică prezența unei dimensiuni intangibile și incomprehensibile pentru ființa umană, supusă unei zbateri de tip maniheist, deconcertant: „Departe de cerești răsărituri,/ la umbra copacului binelui și al răului,/ unde am căzut, încercăm să înțelegem.// Ce mai poate fi de înțeles?” (*Cădere la răsărit*)[19].

Poeziile postume conțin trimiteri insolite la date biografice, mult mai estompate, încifrate într-o rețea de simboluri transcendentale, probând o predilecție spre ermetism. În condițiile exilului în ruralitatea inhibitorie, singura evadare permisă eului solitar este travaliul scrierii spre aflarea logosului viu, eliberator: „Șed la masă deci și scriu/ Cred că altceva nu știu/ Pled picioarelor sicriu/ Zed la alfabetul viu.” (*Gând*)[20]. Retrospectiv, nerodnicia devine o stare de fapt, iar *starea aporetică* de sorginte socratiană (identificată în poezia blagiană în studiul critic consacrat acesteia, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*) este resimțită și de eul vidat de orice resursă generativă, creatoare de artă: „Fiindcă crede că sunt singur/ Colo mic și biet un mugur/ Pe vreo creangă fără rod/ Sau uscat de mult un nod.” (*Dragul mamei, pământuf*)[21]. Purtând vagi semne ale verosimilității, primatul fanteziei creatoare este indeniabil, prin urmare, biografismul din creația lirică are o notă diafană, abia perceptibilă, în tentativa scriitorului de a descoperi dimensiunea metafizică a realității și de a-i conferi un prestigiu misterios, ininteligibil.

---

[15] Constantin Fântâneru, *Interior*, în *Cărți și o altă carte*, Ediție critică, prefață, îngrijirea textului, note, bibliografie și indice de Aurel Sasu, Colecția „Restitutio”, Editura Minerva, București, 1999, p. 18.
[16] Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1994, p. 111.
[17] Constantin Fântâneru, *Râsul morților de aur*, în *Cărți și o altă carte*, *op. cit*., p. 292.
[18] *Ibidem*, p. 292.
[19] *Ibidem*, p. 301.
[20] Idem, *Cuvinte de humă*, Ediție de Aurel Sasu, Colecția „Biblioteca românească”, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009, p. 33.
[21] *Ibidem*, p. 130.

Opera postumă a lui Constantin Fântâneru deschide un mai larg câmp de investigație pentru conținutul biografic, confesiunile literare aducând în prim-plan evenimente ușor de plasat în diacronia personală. Alături de romanul autobiografic *Slujba din hol* (2009), inspirat în prima parte din activitatea publicistică desfășurată în perioada 1935-1937, se situează proza memorialistică (*Pagini*, *Memorial* din ediția *Cărți și o altă carte*) și diaristică (*Jurnal* din ediția menționată și cele două volume *Jurnale*, ediția amplificată din 2012). Câteva aspecte ale acestui palier factual al operei scriitorului țin de o evidență mai pregnantă a biografemelor.

Pentru Gérard Genette autobiografia se înscrie palierului nonfictiv, dar cercetătorul nu legitimează o delimitare *stricto sensu* între ficțiune și non-ficțiune. Non-ficțiunea este sinonimă cu „povestirea factuală”[22], între „a raporta” și „a inventa” preferința orientându-se spre primul termen, pe temeiul veridicității. Romanul *Slujba din hol* deține indici ai modului factual din perspectiva prezentării verosimile a experiențelor scriitorului în redacția ziarului „Prezentul” și în mediul gazetăresc cu imixtiuni politice al trustului de presă „Universul”. Pe lângă redarea fidelă a atribuțiilor ce i-au revenit în redacțiile menționate și a evenimentelor de factură istorică din perioada respectivă, atrage atenția locul aparte oferit în diegeză rudelor sale. Intenția autorului de a face din membrii familiei personaje romanești este mărturisită într-un fragment din jurnal, scris în 1969: „În *Slujba din hol* acord soră-mii din Hulubești un capitol de oarecare importanță, deoarece prin familia ei fac legătura între viața din București și mediul rural în care m-am născut. (...) O prezint în roman la douăzeci și opt de ani, chipeșă, inteligentă, frumusețe musceleană în costum local cusut de mama, așa o gândesc acum când ea, bătrână și singură, ne anunță să mergem s-o vedem suferindă.”[23] Citatul evidențiază tocmai marele decalaj temporal dintre timpul trăirii și timpul povestirii, privirea retrospectivă auctorială permițând reactivarea unor imagini întipărite în memoria afectivă. Între cele două dimensiuni temporale se interpune perspectiva ireversibilității, accentuându-se libertatea oferită de exercițiul scrierii, de histrionismul imaginației; informațiile dobândesc un interes personal, permițându-i romancierului o recuperare a trecutului și o suprapunere a unei imagini luminoase peste cea prezentă, nefericită. Privirea retrospectivă ajută la edificarea personală asupra existenței eului din trecut, iar înșiruirea episoadelor din viața intimă limpezește cunoașterea din momentul redactării textului. Învestirea membrilor familiei ca personaje în compoziția romanescă are o motivație explicită prin punerea în relație a două universuri practic netangențiale și una „ilicită”, constând în camuflarea sentimentului dezrădăcinării și insatisfacției personale.

Includerea vărului Ionel Gușter, „croitorul de la Budișteni”[24], în trama narativă nu este fortuită, pentru că reliefează o anume culpabilitate resimțită de tânărul scriitor plecat să-și găsească menirea într-un mediu citadin anihilant. Acuzat că i-a uitat pe cei de acasă, de la Budișteni, el se apără făcând referire la gestul mărinimos de a trimite tatălui o pensie de o mie de lei pe lună. Îngrijorarea vărului, un fel de *porta voce* a rubedeniilor, vizează lipsa unui rost concret și a planurilor de viitor care nu prevedeau întemeierea unei familii sau construirea unei case, eventual în zona natală. În cuvintele vărului pot fi ușor transpuse gândurile și temerile auctoriale legate de „abisul” ce desparte clasele sociale, de stigmatul purtat pentru modesta origine rurală și de eforturile necesare pentru a le surmonta: „Din pricina ezitărilor, a neîncrederii, a *mizeriei* de la țară, ai să îndepărtezi de d[umnea]ta o partidă foarte bună... În felul acesta, ai să-ți irosești viața din pricina mizeriei de la țară. (...) Fiindcă, dacă ai căsuța dumitale, o vilă cochetă, cum ți-am spus, cu mobilă modernă, cu bibliotecă, cu radio, orice fată de familie bună, și cu atât mai mult fiindcă este de familie bună, va sta de vorbă cu plăcere cu părinții dumitale, va accepta să le zică «tată și mamă», atâta vreme cât nu va fi

[22] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 135.
[23] Constantin Fântâneru, *Jurnal*, în *Cărți și o altă carte, op. cit.*, p. 433.
[24] *Ibidem*, p. 78.

silită să locuiască, fie și o noapte, două, cu ei în aceeași cocioabă, ci va avea casa ei deosebită, care să marcheze separația socială de care se simte nevoia."[25] Este evident că viața personală a scriitorului invadează universul romanesc, ecoul unor fapte și conversații avute transpare textual pentru edificarea lectorului asupra unei personalități scindate între ideal și datorie. Coincidență sau nu, prima căsătorie a scriitorului cu o fată de familie bună s-a consumat fără știrea părinților, semn că „mizeria" și originea umilă au reprezentat finalmente „mărul discordiei" dintre cei doi.

Din cu totul alte motive este amintită contribuția avută în angajarea cumnatului său ca muncitor la partea de achiziții și transporturi a „Universului", devenit figură episodică în configurația textului: „Prestigiul ce-al aveam la direcție l-a făcut pe șeful personalului să-l angajeze ca muncitor la autocamioane. (...) Mărunt de statură, dar îndesat, cu umerii colțuroși, rezista și se antrena harnic. (...) Cumnatu-meu dormea într-un dormitor amenajat lângă ateliere, pentru muncitorii care nu erau din București. Mânca la cantină cu plata reținută din salariu. Era mai mic cu zece ani decât mine și locuia la țară în aceeași curte cu casa bătrânească. În lipsa mea, părinții vedeau în el un prim ajutor. Soră-mea stăruise să intre în slujbă. Era penultima din surori și avea hazul ei, când spunea că «o să ajungă învățat fiindcă lucrează la *Universul*»."[26] Accentul cade pe rolul deținut de personajul-narator, un *alter-ego* al autorului, având în vedere că identitatea la nivelul enunțării nu este declinată, statuând – în termeni genettieni – regimul homodiegetic al scrierii. Învestirea profesională în cadrul redacțional de la „Universul" aduce un plus de notorietate tânărului scriitor în rândul rudelor conferindu-i un statut superior, de persoană doctă, instruită. Descendența rurală a fost resimțită, nu o dată, de Constantin Fântâneru ca un impediment în afirmarea deplină a potențialului creator și în evoluția individuală.

Vorbind despre stilul aparte al autobiografiei în termeni de „abatere (...) ca o relație de *fidelitate față de o realitate prezentă*"[27], Jean Starobinski orientează atenția spre conținutul psihologic, indiferent la natura veridică sau mistificată a textului, ce conferă o certă singularitate scriitorului: „Oricât de îndoielnice ar fi faptele relatate, cel puțin scriitura ne va oferi o imagine «autentică» a personalității celui care «ține pana în mână»."[28] Pătrunderea în intimitate vine ca o justificare a existenței, ca o căutare a unor explicații viabile pentru un destin atât de promițător la începuturi, dar „eterat" odată cu trecerea timpului.

Din dorința de a-și face propriile experiențe cunoscute, dar, mai ales, din nevoia defulării, întrucât rolul scrisului poate fi unul terapeutic, Constantin Fântâneru decide să-și zugrăvească în mod autentic, cu riscul de-a cădea în desuetudine, trăirile și imaginile iluzorii ale non-raționalității. Încă o dată se observă ieșind la iveală egotismul lui; ceea ce a trăit și a experimentat este unic și demn de făcut public. Sub masca acceptării stigmatului atribuit de contemporani, Constantin Fântâneru sfidează partea întunecată a existenței sale. În condițiile în care nu poate trăi fără pecetea nebuniei, preferă să o transpună în artă și astfel să se răscumpere pentru toate injustițiile resimțite de-a lungul vieții: „Nu numai că nu ascund că am fost bolnav, nu mă jenez să mi se spună că am fost nebun, ci, dimpotrivă, vreau să arăt cât de nebun am fost, să-mi descriu nebunia. Cu scopul de a stârni interes, deși pare extrem de dificil. Nici nebunia nu mai interesează. Totuși, fiindcă este maladie, atrage atenția prin aspectul de suferință umană. Că am suferit, nimeni nu se poate îndoi,... aceasta vreau să arăt... De aceea, cât va dura experiența nebuniei, voi nota zilnic ceea ce se poate nota fără altă preocupare decât de a fi sincer... Voi realiza un document, desigur, original sau, poate, unic în

[25] *Ibidem*, p. 81.
[26] Idem, *Slujba din hol*, Ediție și îngrijirea textului de Aurel Sasu și Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009, pp. 40-41.
[27] Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 89.
[28] *Ibidem*, p. 89.

literatură."[29] Prin vivisecția propriei simptomatologii, autorul analizează în *Halucinația ideatică* (primul volum din *Jurnale*) imaginile demonice și stările induse de prezența acestora. Contrar așteptărilor, ceea ce pare inedit ca intenție devine iluzoriu ca materializare, pentru că detalierea excesivă și revenirea la aceleași reprezentări pot indica „o viață sufletească excedentară"[30] care se consumă în forul interior, fără o răsfrângere pertinentă în exterior, iar dizarmonia dintre cele două periclitează caracterul autentic și implicit estetic al creației.

O privire *à rebours* nu ne permite să pretindem că autorul a pariat în mod deliberat pe franchețe, fără urme ale literaturizării. Datele biografice, deși prezente în întreg palierul operei sale, sunt epurate până la evanescent, îmbinate în plasa fină a ficțiunii (în textele imaginare), puse în consonanță spre a ilustra, în ultimă instanță, un mesaj ideatic răsfrânt asupra lui însuși, descriind drama unei individualități interiorizate în confruntare cu lumea. Opera sa vine să răscumpere o întreagă existență, o biografie deconcertantă pe alocuri, să lupte în posteritate cu neșansele unui destin inexplicabil, în speranța că i se va reda locul cuvenit în istoria literară, nu la periferie, ci în contextul unei generații care a dinamizat literatura interbelică prin deschiderea unor noi filoane de creație.

Bibliografie

Acterian, Arșavir, *Jurnal 1929-1945/1958-1990*, Cuvinte de întâmpinare de Bedros Horasangian și Florin Faifer, Editura Humanitas, București, 2008

Doubrovsky, Serge, *De ce noua critică? Critică și obiectivitate*, Traducere: Dolores Toma, Studiu introductiv: Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1977

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, în românește de Marina Spalas, Prefață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers, București, 1991

Eliade, Mircea, *Un debut: Fântâneru*, în „Cuvântul", anul VIII, nr. 2710, 6 noiembrie 1932, p. 3

Fântâneru, Constantin, *Cărți și o altă carte*, Ediție critică, prefață, îngrijirea textului, note, bibliografie și indice de Aurel Sasu, Colecția „Restitutio", Editura Minerva, București, 1999

Idem, *Cuvinte de humă*, Ediție de Aurel Sasu, Colecția „Biblioteca românească", Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009

Idem, *Slujba din hol*, Ediție și îngrijirea textului de Aurel Sasu și Arabela Prodan, Cuvânt înainte de Arabela Prodan, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2009

Genette, Gérard, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, Traducere și prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1994

Ionescu, Eugen, *Război cu toată lumea*, vol. I, Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Editura Humanitas, București, 1992

Papadima, Ovidiu, *Despre un debut*, în „Calendarul", anul I, nr. 248, 16 decembrie 1932, p. 2

Popescu, Simona, *Constantin Fântâneru, acest mare necunoscut*, studiu introductiv la Constantin Fântâneru, *Interior*, Colecția „Fiction Canon", Editura Polirom, Iași, 2006

Starobinski, Jean, *Relația critică*, Traducere de Alexandru George, Prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, București, 1974

Steiner, Rudolf, *Metamorfozele vieții sufletești. Căi ale trăirilor sufletești*, în Biblioteca antroposofică, http://www.spiritualrs.net/Conferinte/GA059/GA59_CF16.html

[29] Constantin Fântâneru, *Jurnale*, *op. cit.*, vol. I, p. 144.

[30] Rudolf Steiner, *Metamorfozele vieții sufletești. Căi ale trăirilor sufletești*, în Biblioteca antroposofică, http://www.spiritualrs.net/Conferinte/GA059/GA59_CF16.html – consultat la 27.06.2014.

ROXANA ELENA DONCU
"Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

BRIDGING THE SCIENCE-HUMANITIES DIVIDE: W.G.SEBALD'S THE RINGS OF SATURN

Abstract: A multi-layered hybrid novel, W. G. Sebald's The Rings of Saturn is simultaneously a journey through space and time, on the coastal side of Suffolk and back through the history of its modernity and development. Discussing the beginnings of science and meandering though the rise of modern scientific ideology, the novel can be read as an attempt to bridge the gap between the sciences and the humanities by weaving a labyrinthine net of meanings. Scientific discourse is deconstructed and revealed to be just another piece of fiction. The intimate narrative connections between art and science point to a common origin, obscured later by early modern scientific discourse, whose purpose was to define science as the ideal domain of objectivity and rationality.

Keywords: scientific discourse, the science-humanities divide, history of medicine, science as a master narrative.

The title of the novel may seem at first sight puzzling for a novel describing a journey through the coastal side of Suffolk. One of the novel's epigraphs, an entry in a German encyclopedia offers a clue to its significance: "The Rings of Saturn consist of ice crystals and, probably, meteorite particles describing circular orbits around the planet's equator. In all likelihood these are fragments of a former moon that was too close to the planet and was destroyed by its tidal effect." In mythology Saturn and its Greek counterpart Chronos are sovereign deities ruling time. Endowed with a complex symbolism, Saturn as time embodies the powers of creation and destruction which unfold cyclically. As such he is the protector of agriculture and farmers, who practise their job in accordance with the seasons. On a philosophical note, Saturn stands for an old pagan conception of time as cyclical (the eternal recurrence of events, history repeats itself) in contrast to the Christian understanding of time as linear, which assumes that as time unfolds, things progress towards some goal. The title of the novel becomes thus a metaphor for the numberless traces of destruction that the narrator notices around him, destruction that comes about either as the natural effect of the passage of time or as the result of man's frantic search for power and knowledge.

The novel begins with the acknowledgment, on the part of the narrator, of the resorts that prompted him to undertake the journey: "In August 1992 (…) I set off to walk the county of Suffolk, in the hope of dispelling the emptiness that takes hold of me whenever I have completed a long stint of work." The feeling of freedom that this undertaking has given the narrator is accompanied, in retrospect by a "paralyzing horror that had come over me at various times when confronted with the traces of destruction, reaching far back into the past." (4) The recording of this journey turns into an opportunity for the narrator to meditate upon the extent and the causes of this destruction, which go back to the times of the so-called scientific revolution, beginning in the sixteenth and the seventeenth centuries.

Thomas Browne and the science-humanities divide

Significantly, the first chapter focuses on the discussion of Sir Thomas Browne's work and Rembrandt's *The Anatomy Lesson*. An English philosopher and physician

from the 17th century, Sir Thomas Browne is the author of *Religio Medici*, a hybrid book which merges Christian faith, alchemy, hermetic philosophy, astrology and physiognomy. In one of the photos incorporated in the novel, the skull of Thomas Browne appears seated on two editions of *Religio Medici*. The book was a best-seller in its time, bringing the author Europe-wide fame and establishing his reputation as an encyclopedic personality. Through its particular mixture of science and mysticism, it stands out as an example of early modern science, a blend of scientific observations, Christian and pagan philosophy and mystical speculations. It contains everything that was to be later excluded from the rhetoric of science as well as scientific practice by the philosophy of reason and instrumental rationality which emerged during the Enlightenment. Its anti-rationalistic strand made the book a favorite reading of the Romantics, especially of Samuel Taylor Coleridge and Thomas de Quincey, two authors alluded to in *The Rings of Saturn*. Living in the 17th century, the watershed of the scientific revolution Sir Thomas Browne was perhaps the last great representative of the Platonic-Pythagorean tradition which conceived of the universe as a system of correspondences constructed according to principles of mathematical order. This tradition had its roots in classical antiquity, was re-interpreted in Europe as Christian Neoplatonism and brought about a revival of the sciences during the Renaissance. Central to this tradition was the belief that numbers and geometrical pattern held the key to understanding the universe, and understood the material universe as a place of illusion and corruption. Only the harmony perceived in numerical/geometrical patterns could give one an idea of the eternal realities existing beyond the shadows of the material world. Sebald discusses Browne's Neoplatonic-Pythagorean philosophy at length in *The Rings of Saturn*, including a reproduction of the quinqunx, an infinitely multiplying rhomboidal pattern, which Browne sees occurring in "certain crystalline forms, in starfish and sea urchins, in the vertebrae of mammals and the backbones of birds and fish, in the skins of various species of snake, in the crosswise prints made by the quadrupeds, in the physical shapes of caterpillars, butterflies, silkworms and moths…" (12)

Sebald's novel begins and ends circularly with Sir Thomas Browne (the last chapter focuses on Browne's *Musaeum Clausum* or *Bibliotheca Abscondita*). This suggests that the author's divagations and comments on Brownian philosophy are particularly important in outlining his position. In *Religio Medici*, Browne confesses that his learning is derived from the minute and thorough study of two great books: the book of God (the Bible) and the book of Nature[1]. For Browne as for many practitioners of early medicine, religious belief and medical practice went hand in hand. What is more, according to Lund, Browne's personal belief was "furthered by his medical knowledge of human bodies, rather than by philosophical enquiry into first principles" (231) Cunningham argues as well that Browne does not perceive any separation between religion and natural investigation, but rather sees them as reinforcing each other, nature providing an "additional and complementary route to God" (50-1) This interweaving of natural science and the occult (religion, esotericism, magic) which was the province of the Renaissance scientist (a polymath with various other interests as well) was to come under fierce attack in the 18th century when the philosophy of reason coupled with advances in technology began to dominate scientific practice and discourse. Experiment, observation and inductive reasoning drove out the occult from the fields of science- while scientific discourse on the other hand became imbued with rationality and logic, dismissing religious explanations as irrational or superstitious. In recent years, however, the philosophy of science has attempted a return to these early modern underpinnings of science. Michel Serres envisages a science of "sewing" in "Knowing and

[1] Burns notes that "One metaphor that legitimized the study of the natural world in Christian Europe was that of nature as a vast book, to be read by the devout natural philosopher as a divine revelation. (34)

Believing: a Dialogue", which would reconcile science and religion by recreating the connections between the exact sciences and faith. The characters in the dialogue are Pantope, an engineer and Pia, a medical doctor. It is interesting to note that the advocate of belief is Pia, who, as Pantope acknowledges is also the one "who mends the fabric torn asunder during the Enlightenment by science and religion" (50) by virtue of pity, a requirement of her medical profession. In *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, Michel Serres has attempted to overcome the division between science and the humanities, arguing that there is a passage (or passages) between the exact sciences and the sciences of man. This passage, according to Serres, is not linear but labyrinthine: "From the sciences of man to the exact sciences, or inversely, the path does not cross a homogeneous and empty space. Usually the passage is closed, either by land masses or by ice floes, or perhaps by the fact that one becomes lost." (18)

In *The Rings of Saturn*, the narrator describes two experiences of getting lost in a labyrinth. First he loses his way in the yew maze at Somerleyton, a palace built by Morton Peto with funds derived from his massive investments in the building of railroads. The second experience is even more disturbing: while walking on the sandy tracks of Dunwich Heath, he finds himself returned to his initial departing point, from where he had began his walk an hour before. Analyzing this experience in retrospect, he realizes that the causes of his confusion had been multiple: first of all, the land had been deforested, and the only landmark, a peculiar villa with a glass-dome observation tower, acts as a kind of Fata Morgana, presenting itself "time and again from quite a different angle, now close to, now further off, now to my left and now to my right"(78); secondly the paths lack signposts giving clear directions, while simple straight walking was impossible because of the heather and the marshland. Both experiences work as metaphors for the dead-end created by the advancement of technology and science: we are now forever entangled in the labyrinths of progress, among the by-products of war, spoliation and environmental destruction that it brings about. The labyrinths of our contemporary predicament were created, in Harrari and Bell's opinion, by the radical separation between arts and sciences as well as by the compartmentalization of science and its infinite division into branches, specializations and subspecializations[2].

The Anatomy Lesson and the centrepoint of science

As Thomas Browne completed his doctorate in "the Hippocratic sciences" in Leiden, Rembrandt's native city, at the same time *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolas Tulp* was painted (1632), the narrator concludes that the young English doctor must have been present at the event:

In January 1632, while Browne was in Holland, and thus at a time when he was engaging more profoundly with the mysteries of the human body than ever before, the dissection of a corpse was undertaken in public at the Waagebouw in Amsterdam- the body being that of Adriaan Adriaanszoon alias Aris Kindt, a petty thief of that city who had been hanged an hour or so earlier. (7)

He goes on to ruminate on the meanings of the painting depicting the public dissection of a corpse where a guild hall served as an anatomical theatre. What is the context

[2] Here is the full quote "We have now institutionalized this separation in our universities by distinguishing between the faculty of arts (or letters, or humanities) and the faculty of sciences. We have thus complemented conceptual categories and exclusions with physical and architectural configurations that mirror and reinforce divisions: walls, partitions, separate university faculty and libraries. (…) The increasing complexity of problems to be solved calls for more and more specialization- more divisions and separations developing into territories, disciplines, and branches of knowledge or, one might say, into schools, sects, and research groups. (…) The tendency to divide in order to conquer has brought science to a critical point at which it is slowly becoming more of a trade the scientist practises than a scientia whose object is knowledge." (xxii)

of Rembrandt's painting? Beginning with the 16th century, anatomy became the main concern of medicine, and autopsies and dissections, formerly prohibited by the Church[3], were now being allowed under certain conditions. Dissections were performed in universities and hospitals for the benefit of medical students, yet in the 17th century public anatomy demonstrations became a socially complex event, whose signification extended beyond mere scientific interest. The fact that they were publicly performed in anatomical theatres, large rooms of amphitheatrical shape that provided a better view of the body suggests dissections were some sort of spectacle. A public anatomy lesson, like any other major ceremony, was conducted like a ritual, with fixed prescriptions governing the gestures of the social actors involved. These involved first the "acknowledgement of the Papal Indulgence for the ceremony", and after that a "learned professor would read a great oration on the structure of the human body while a barber-surgeon attacked the cadaver." (Magner 204) The corpse usually belonged to a criminal "guilty of a crime heinous enough to merit the sentence of "execution and dissection"[4]. The fact that public dissection was viewed as part of capital punishment seems to justify the narrator's pronouncement that the ceremony, apart from being a "demonstration of the undaunted investigative zeal of the new sciences" also represented "the archaic ritual of dismembering a corpse, of harrowing the flesh of the delinquent even beyond death".

The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp was Rembrandt's first group portrait, commissioned by the Amsterdam Guild of Surgeons. In 17th century Holland group portraits were a popular genre- demonstrating the meteoric rise to power of its middle-class, as a result of colonization and trading links with the East and West Indies. Wealthy families and notable persons used to commission artists to paint group portraits- which acted as symbols for the high social standing or the complex networks of power in which the subjects were involved. Although in the Dutch culture of egalitarianism all the subjects had to be placed symmetrically so that no one got offended, the result being somehow stiff and formal, Rembrandt's painting is truly a work of genius in its composition, as it both obeys the commission and profoundly alters its meanings. If the high-social standing of Dr Tulp is suggested by his black wide-brimmed hat, the observers are arranged in a kind of pyramid, which counter-balances the figure of the Reader in Anatomy. This strange arrangement places the corpse in the centre of the painting- and as in Rembrandt's paintings light always emanates from the bodies of his subjects, a soft greenish light emanates from the corpse of Aris Kindt, directing the gaze of the onlooker on his predicament. The centrepoint of science, Rembrandt suggests, is a dead body.

And yet, as the narrator explains, science is also a way of "making the reprobate body invisible" by noting that "Dr. Tulp's colleagues are not looking at Kindt's body"; instead "their gaze is directed just past it to focus on the open anatomical atlas in which the appalling physical facts are reduced to a diagram, a schematic plan of the human being" (8) The human body is made invisible by a certain perspective and technique which the narrator traces back to Rene Descartes, whose philosophy, the narrator emphasizes, forms "one of the principal chapters of the history of subjection." Descartes lived in Holland a great part of his life and his mechanical philosophy had a major influence in the country. The mechanical theory, which views the universe as a large scale mechanism/artifact came to replace, during the Scientific Revolution in the 17th century, the Platonic-Pythagorean paradigm which had

[3] Initially, the Church permitted only forensic autopsies of plague victims in order to ascertain the cause of death. In 1537, the strictures against dissection were removed through new laws. (Kelly 21)

[4] In England the 1751 "Murder Act" mandated the dissection of the bodies of executed criminals in cases of heinous murders." Thomas Wilford, a 17 year old boy convicted for stabbing his wife to death was the first condemned to be "hanged by the neck until you are dead; after which your body is to be publicly dissected and anatomized" (www.capitalpunishment.org)

been dominant in the natural sciences during the Renaissance. Cartesian dualism, the radical separation of body and mind, with its attending conception of the body as a machine which in the event of a fault, can be "either repaired or discarded" is what prompts the newly developing sciences to disregard the human being as whole and to concentrate instead on the schematic understanding of how the body machine works. The anatomical atlas on which the surgeons' gaze is fixed is Andreas Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica*[5] (*On the Fabric of the Human Body*), a foundational text on human anatomy, which emphasized the priority of dissection in the study and practice of medicine. Vesalius exposed the errors committed by Galen, at that time the leading authority in matters of human anatomy and showed that some of his discoveries have been made by dissecting monkeys and did not apply to human beings- thus actively contributing to the collapse of ancient medical authorities and to a revolution in dissection.

While the surgeons' gaze is fixed upon "the schematic plan of the human being" as detailed in Vesalius' foundational book, the gaze of the viewer is directed onto the corpse, and in particular to the hand being dissected. As the narrator remarks, the hand "is not only grotesquely out of proportion compared with the hand closer to us, but is also anatomically the wrong way round: the exposed tendons which ought to be those of the left palm, given the position of the thumb, are in fact those of the back of the right hand." (10) Rembrandt appears to have mistaken (or deliberately flaunted) both the laws of perspective and those of accurate representation. What the narrator implies is that the painter's deliberate mistake turns the centre of the whole painting into a "crass misrepresentation", and that the "unshapely hand" stands for the "violence that had been done to Aris Kindt." If science makes the flesh invisible by choosing to take into account just the schemata of the body and its workings and thus objectifying the human, it is left to art and the artist's imagination to turn the viewer's gaze back to the flesh and reconstitute the wholeness of the human being. What science refuses to see is the tragedy of the corpse, its subjectivity revealed by Rembrandt's art through the complex composition of the painting: "It is with him, the victim, and not the Guild that gave Rembrandt his commission, that the painter identifies. His gaze alone is free of Cartesian rigidity. He alone sees that greenish annihilated body."[6]

Rembrandt's painting can also offer itself as a commentary on the emerging epistemology of science as a search for objective truth. The scientific method of arriving at the truth is by dissecting it, cutting it up and analyzing it. Yet the truth it discovers only concerns the workings of a lifeless machine. By dissecting the object of their study, the surgeons acknowledge the limitations of their trade: the truths they discover are those of death and the corpse. In a sense, science prays on death: corpses are needed for dissection. In another it has to kill: the vivisected animal always dies at the end.

Autopsy, observation and the constructedness of scientific discourse

In Rembrandt's *The Anatomy Lesson* the surgeons' gaze is fixed upon Vesalius' revolutionary study of human anatomy *De Humani Corporis Fabrica*, paying respect to one of the major underlying concerns of the period we generally call the Scientific Revolution- the desire to see for oneself or autopsia[7] . According to Burns, Vesalius was "the

[5] It is interesting to note that Vesalius' *Fabrica* appeared in 1543, the same year that Nicolaus Copernicus advanced his heliocentric theory of cosmology in *De revolutionibus orbium coelestium*. The majority of historians consider this year to be the beginning of the Scientific Revolution.

[6] Two decades after *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp*, Rembrandt is commissioned to paint its successor. In *The Anatomy Lesson of Dr. Joan Deyman* he goes even further, making the dissected offender bear a striking resemblance to Andrea Mantegna's *Dead Christ*. The body whose brain is being dissected is thus compared to the crucified Christ just taken down from the cross.

[7] From Ancient Greek "autos" (oneself) and "opsis" (eye)- to see for oneself, with one's own eyes.

most notable anatomist in sixteenth-century Europe" (316). Originally a Galenist (he studied medicine at the University of Paris, the centre of Galenic revival, then edited some of Galen's treatises and published six anatomical charts closely following Galen) in his masterpiece *De Humani Corporis Fabrica*, he "made all of Galen's anatomy potentially wrong" by suggesting that Galen's human anatomy was based on the dissection of monkeys and showing that his extrapolations from animal to human anatomy had been wrong[8]. At the University of Padua, as a lecturer in surgery and anatomy, Vesalius worked only on human bodies, which he cut and dissected himself, instructing his students to follow the path of direct observation. He was part of general trend[9] that initiated a thorough revision of the fundamental domains of knowledge by challenging the authority of the old masters of European science (the classical antiquity). While in the Middle Ages formal education in the sciences (natural philosophy and medicine) was grounded in the reading and textual commentary of a small number of earlier authors (Aristotle, Galen, Ptolemy) beginning with the sixteenth and seventeenth century an epistemological revolution takes place, and knowledge comes to be increasingly derived from "direct, sensory engagement with animals, plants, and minerals" (Park 15). Empiricism, in the wake of Baconism, forms the epistemological basis of the natural sciences.

Tracing the birth of observation as both an epistemological genre and scientific practice, Katherine Park notes that in the field of natural sciences observation is marginal in relation to the concept of experience and meditation. Derived from the practices of timekeeping of the early medieval Christian monasteries, observation becomes a practice in astronomy and medicine, two sciences that involved watching over the cyclical movement of the stars or the unfolding states of a disease. In the sixteenth and seventeenth centuries, when knowledge derived from first principles and based on authoritative writings begins to lose ground, empirical observation slowly comes to the fore in the field of the natural sciences (35)

Autopsy, now exclusively linked to the field of forensic medicine, was used at first to refer to a specific way of acquiring knowledge and not specifically to human dissection. The Greek roots of the term, *auto/opsis* point to the significance of an empirical way of knowing where one sees with one's own eyes rather than trust somebody else's authority. The term was coined in French in the sixteenth century, and in England came into usage into the seventeenth. As Klaver writes, "the modern idea of the autopsy springs from the merging of two empiricist functions: looking at and analyzing the body, and particularly in medical science, the act of cutting up the body." (3) Thus, although initially used to refer to an empirical way of deriving knowledge that privileged vision[10], when applied to medicine (as one cannot see a body unless cut up and dissected) the term came to denote the procedure for cutting up a body in order to establish pathological causes of death.

Scientific observations and experiments based on the concept of *autopsia* (seeing for oneself) aim to endow the newly developing sciences with objectivity. Objectivity was both a result of collective authorization from the communities of scholars (The Republic of Letters) and certain technologies that guaranteed it such as the use of instruments (the microscope, the telescope) and images (the botanical illustration, charts, the photographs). All these techniques privilege vision as the prevailing epistemological mode.

The Rings of Saturn contains 72 photographs that document the narrator's journey through Suffolk. From illustrations of works of art to landscape photography, they are

[8] Traditional Galenic errors were the beliefs that men have one more rib than women do and that the human liver has five lobes, when in fact it has none.

[9] This trend also included Copernicus (who challenged the geocentrism of Ptolemaic astronomy), Kepler, Galileo, Leonard Fuchs, who attempted to create a new botany, Isaac Newton and William Harvey (who dealt the final blow to the humoral medicine of Galen by discovering the circulation of blood).

[10] The creation of the Academy of Lynxes in Italy in the 17th century (lynxes were believed to have keen eyes) is another proof that vision was thought to be the foremost quality furthering scientific enquiry

used as visual support to the text. What is the role of these photographs and why does Sebald resort to using them in such a great number? They act in a similar way to Aris Kindt's unshapely hand in Rembrandt's painting: by creating a sort of crass representation they undermine any claims to objectivity that images possess in relation to the subjectivity of narrative and text.

The photographs are supposed to demonstrate visually the details of the trip and the meanings that are attached to it: they are supplements to the story. By themselves, the photos can achieve nothing- they have power to signify only in conjunction with the narrative and the narrator's commentary. The most telling example is perhaps the photo of the Chinese quail: at Sommerleyton Hall, in one of the deserted aviaries, the narrator sees "a solitary Chinese quail, evidently in a state of dementia, running to and fro along the edge of the cage and shaking its head every time it was about to turn, as if it could not comprehend how it had got into this hopeless fix." (19) This hopeless fix mirrors the narrator's experience of getting lost in the maze at Somerleyton, and, on a greater scale, the very predicament of modernity. Yet what does one see in a picture? An ordinary blackish bird, frozen in time in a cage. Moreover, behind it, lost in the average haziness[11] of the photos, one can distinguish another bird in the distance. There is a tension between the authorial "solitary Chinese quail, evidently in a state of dementia" and the picture itself, in which the bird cannot move and does not seem to be solitary. How can one interpret this discrepancy between text and image? Is this discrepancy just a blunder on the part of the author? I believe not. The narrator is asking himself the same questions in front of Rembrandt's painting- and by answering it, he also provides us with the answer: the blunder is intended to demonstrate the inefficiency of the image, the lie of representation: we can infer nothing from images. Going even further, he seems to assert that meaning is produced at the intersection of image and text. Without the narrator's story of getting lost in Sommerleyton maze, the Chinese quail anecdote would have no significance: the image itself is mute, presenting no evidence. The abundance of photos shows, rather ironically, that the production of meaning does not rely on images, but on narrative. The objectivity that images are supposed to produce is itself another master narrative of science.

In fact, science itself is just another narrative, a piece of fiction carefully crafted. The narrator recounts a story by Borges *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* dealing, as he remarks, with "out attempts to invent secondary or tertiary worlds" (36). The story begins with a conversation between the fictional Borges and his friend Bioy Casares. At one point, wishing to find out the source of a remark Casares has made, Borges discovers an entry on Uqbar in the Anglo-American Cyclopaedia, an entry that exists on in the edition that his friend has purchased. Making further inquiries, they are led to discover that the description of Uqbar is entirely fictitious, similar to the invention of Tlon. Beginning as a collective enterprise of a secret society of astronomers, biologists, engineers, poets, metaphysicians, painters and mathematicians led by a genius, the invention of Tlon (a fictional country) is continued with the invention of Orbis Tertius (a fictional planet) across several generations. These fictional worlds become more and more real as the tiniest details of their geography, history and language are created. The project involves a huge number of people and spreads across centuries and generations. One is reminded of the early attempts at figuring out the rules of planetary motion, where only the observations of several succeeding generations of astronomers could constitute an adequate basis for theory and speculation. On the other hand, the hierarchical organization of this secret society may be an allusion to Bacon's vision of an

[11] All the photos enclosed in the novel are black and white, rather blurred, without definite and clear-cut contours.

idealized scientific society in *The New Atlantis*, where scientific leaders devise utopian plans which their subordinates are left to carry out.

The amazing thing about these collective fictitious projects, writes the narrator, is that soon they turn into realities that efface the real and create their own reality:

the encyclopedists' project (…) aimed at creating a new reality, in the course of time, by way of the unreal. The labyrinthine construction of Tlon (…) is on the point of blotting out the known world. The language of Tlon (…) has now invaded the academies; already the history of Tlon has superseded all that we formerly knew; in historiography, the indisputable advantages of a fictitious past have become apparent. Almost every branch of learning has been reformed. A ramified dynasty of hermits, the dynasty of the Tlon inventors, encyclopedists and lexicographers, has changed the face of the earth. (36)

Borges' text is a comment on how the scientific revolution managed to change the face of the earth and reformed learning and knowledge itself. For us, the post-Foucaultians, knowledge exists only in the binomial Knowledge/Power and is inseparable from instrumental rationality, colonial/imperial ideology and ecological collapse. What Sebald reveals through this short parable written by Borges is the social and cultural constructedness of science- a point emphasized by the contemporary critique of science (Michel Serres, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Ilya Prigogine). Although scientific discourse underwent significant changes during and after the scientific revolution by the attempts to assert the complete objectivity of scientific truth, *The Rings of Saturn* reveals the blind spots, the gaps lying at the heart of every such discourse. In *The Formation of the Scientific Mind*, the French philosopher Gaston Bachelard offers a critique of the premises that underlie empiricism and the belief in scientific objectivity. For Bachelard, scientific objectivity is impossible, prevented by a multitude of epistemological obstacles as, he writes, "Even in a clear mind there are dark areas, caverns still haunted by shades"[12] (19)

At the same time, science construed as a collective fictional enterprise bridges the science-humanities divide, the gap that stands at the root of the modern predicament. Sebald's novel, through its labyrinthine construction and its endlessly proliferating stories that seem to mirror each other may constitute just one of those secret passages that, according to Serres, cross the heterogeneous space between the exact and the human sciences.

References:

Bachelard, Gaston. *The Formation of the Scientific Mind: A Contribution to a Psychoanalysis of Objective Knowledge*, Manchester: Clinamen Press, 2002

Borges, Jorge Luis." Tlon, Uqbar, Orbis Tertius" in *Labyrinths. Selected Stories and Other Writings*, New York: New Directions, 1964

Burns, William E. *The Scientific Revolution: An Encyclopedia*, California: ABC- Clio, 2001

Cunningham, Andrew. "Sir Thomas Browne and his *Religio Medici*: Reason, Nature and Religion" in *Religio Medici, Medicine and Religion in Seventeenth Century England*, Ole Peter Grell and Andrew Cunningham, eds., Aldershot: Scolar Press, 1996

Harari, Josue V. and David F.Bell. "Journal a plusieurs voies": Introduction to *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1982, ix-xL

Kelly, Kate. *The Scientific Revolution and Medicine: 1450-1700 (History of Medicine)*, New York: Facts On File, 2010

[12] Quoting Browne, Sebald writes that: "all knowledge is enveloped in darkness. What we perceive are no more than isolated lights in the abyss of ignorance, in the shadow-filled edifice of the world". (11)

Klaver, Elisabeth. *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*, Albany: University of New York Press, 2005

Lund, Mary Ann. "The Christian Physician: Thomas Browne and the Role of Religion in Medical Practice in *"A Man Very Well Studyed": New Contexts for Thomas Browne*, Kathryn Murphy and Richard Todd, eds Leiden: Brill, 2008, 229- 45

Magner, Lois N. *A History of Medicine*, Florida: Taylor and Francis, 2005

Park, Katherine. "Observation in the Margins, 500-1500" in *Histories of Scientific Observation*, Lorraine Daston and Elisabeth Lunbeck, eds., Chicago: University of Chicago Press, 2011, 15-44

Sebald, W.G. *The Rings of Saturn*. London: Vintage Books, 2002

Serres, Michel. *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1982

Serres, Michel, Roxanne Lapidus. "Knowing and Believing: a Dialogue", *SubStance*, vol.23/2, 1994, 49-55

---. *The History of Judicial Hanging*. "Dissection". 18 june 2014. www.capitalpunishment.org.

ELENA TÎRZIMAN
University of Bucharest

THE NATIONAL LIBRARY OF ROMANIA – THE NEW HEADQUARTERS – NEW CHALLENGES AND PERSPECTIVES

Abstract: The National Library of Romania ensures the assembling, processing, preservation, conservation, and management of the national documentary heritage. Its valuable collections are part of the European cultural heritage, a true cultural and scientific treasure for future generations. The aim of this paper is to present the implications, changes and perspectives of the National Library's activity as a result of its moving into a new location. The new premises have direct implication for defining and redefining the core activities, for the development of new activities, for the institutional management, as well as for defining the institutional strategies.

Keywords: National Library of Romania; Legal Deposit; new headquarters, new design, cultural spaces

1. Introduction

After 40 year-long wait, the building of the National Library was completed in December 2011, and in April 23, 2012, on the occasion of the National Librarian Day, the library opened its doors to the public in its new headquarters. Without having had its own building and ensured the proper functionalities of a national library, the institution had carried out its activities in unsuitable locations, often being forced to move its collections, organize passive storage facilities, and limit or even stop its main activities – with repercussions on the patrimonial function of the library. The library collections had been scattered in several locations in Bucharest and around the country, each having its own particular collection development policy.

The complexity of achieving its specific functions – from the oldest ever known, organizing the Legal Deposit, National Bibliographic Agency, National Reserve of Publications, up to the National and International Library Exchange, National Centre for Pathology and Restoration of Publications, National Centre for ISBN-ISSN-CIP, and coordinating the National Digital Library – as well as the challenge of managing the collections had been determined, for more than 60 years, by the lack of space and by the manner of constituting library collections through the acquisition of private or institutional collection during the Communist regime, current and retrospective acquisition, donations, transfer, international exchange, Legal Deposit.

The new headquarters of the National Library have allowed bringing together the collections and organizing them as a whole observing the principles of modern librarianship and varying the cultural and exhibition activities, which have all lead the institution to a modern stage of its existence.

2. National Library of Romania – Short Presentation

Compared with other European countries, Romania has a relatively young national library whose collections illustrate, by their development and structure, Romania's historical

destiny. The biography of what is currently known as "the National Library of Romania" begins on October 15, 1836, when the Journal (Order) for founding the first public national library in our country was issued. This first public library was in fact the first national library, located on the premises of the cultural institution of "Saint Sava" National College Bercan (1996).

The original collections consisted of 8,000 books that could be consulted in two rooms. The National Library developed its collections by means of donations, purchasing and Legal Deposit. The collection development policy was deliberately intended to gather as many papers, manuscripts or printed documents as possible about the history of the Romanian people, issued in the three principalities (Moldavia, Wallachia, and Transylvania) or abroad. The library collections increased every year, so, eight years after the opening, it had over 14,000 publications. Financial resources were assigned each year for purchasing old and new books, published in Transylvania and Moldova, Buda or Vienna, and the regular subscriptions were renewed.

In 1861, the National Library was moved on the premises of the University of Bucharest. Three years later, in 1864, through "The public library regulation", issued by the prime-minister Nicolae Kreţulescu and signed by the ruler Al. I. Cuza, the National Library became the "Central State Library". From this date until 1901, the institution would carry out the major functions of a national library. In 1901, the Senate and the Chamber of Deputies voted the closedown of the Central State Library and its collections were transferred to the Romanian Academy Library.

After a break of 54 years, the compelling need for Romania to have an organisation that should carry out the functions of a national library led to the re-establishment of this institution. Thus, by the decision of the Council of Ministers (number 1193 from June 25, 1955), the institution resumed its activity under its old name, slightly changed (the "State Central Library") until 1990, when it received its current name "The National Library of Romania" (Government Decision 476 of February 5, 1990), following the model of other libraries in Europe.

The State Central Library was opened to the public in 1956, with 41,959 bibliographical units (b.u.), some of which were part of the current book production, collected through the Legal Deposit function by the "Book State Fund" (established in 1952 by the Council of Ministers decision of Popular Republic of Romania) and deriving from the collections of several large public libraries – or more exactly of what was left of them –, from the libraries of cultural establishments, foundations and museums, as well as from private collections, collected and managed by the Book State Fund.

The collections grew very fast, the main methods of collection development being the Legal Deposit, Current Acquisitions, Donations, International Exchanges, and even taking over entire library collections of some dissolved institutions. The largest quantity of publications received, more than 1,000,000, was recorded in 1970, when the Book State Fund was fully incorporated. Another imported collection, taken over in the late 60s, came from the RASRSU Library (the Romanian Association for Strengthening the Relations with the Soviet Union). In the early 70s, the number of documents held by the State Central Library was about 7,000,000 b.u.

The dimension and profile of the National Library's collections are mainly due to the national functions that this institution must meet. We can confirm today the existence of more than 12,000,000 b.u. Most of them need bibliographical processing and registering in online catalogues. By identifying the typology of documents, one can find in the library's collections books (current publications, old books, rare and bibliophile books), manuscripts (original works, correspondence – handwritten or printed, bound in volumes or organized in files), microformats (microfilms, microcards), cartographic documents (maps, atlases, plans),

historic book archives, printed musical scores, graphic documents (engravings, Japanese prints, ex libris, studies of paintings, technical drawings), dissertations and doctoral theses, standards, guidebooks, methodologies and other technical documents, numismatic and philatelic documents, posters and leaflets, photographs, audio-visual documents (including music records) and electronic documents. The National Library of Romania owns two patrimony collections located in Bucharest city (Special Collections department) and Alba Iulia (the "Batthyaneum" branch).

Constituting the patrimony collections of Romania is the core activity of the National Library and this is implemented independently by numerous library services. The first stage of the patrimonial activity is provided by the National Centre for ISBN-ISSN-CIP that records the publishing companies from Romania, manages ISBN, ISSN, ISMN standards, CIP description (Cataloguing in publication), and sends reports to international and professional agencies.

The Legal Deposit is the second stage of the patrimonial flow and the main way of collection development and creation of national documentary heritage. The current Legal Deposit law (Law number 111/1995, republished) stipulates the obligation of submitting copies for Legal Deposit by institutions (printing/ publishing companies), but also by individuals who take responsibility for publishing materials, and determines the categories of materials, the institutions that coordinate the Legal Deposit, the categories of documents that are not subject to Legal Deposit. The National Library organizes Legal Deposit centrally: the publishers send documents, the library registers the new documents, processing them and granting Legal Deposit numbers, saving a copy for its own Legal Deposit, one for statistical reporting and the development of Romania's current national bibliography, and a copy for the international exchange of publications, and distributing copies to other third-parties: the Romanian Academy Library, the "Lucian Blaga" Central University Library in Cluj-Napoca, the "Mihai Eminescu"Central University Library in Iaşi , the "Eugen Todoran" Central University Library in Timişoara.

The processing of documents part of the collections of the National Library of Romania, the third stage of the patrimonial flow, is carried out observing the norms, methodologies and procedures specific to each type of document, meeting at the same time the international standards, and contributing to the creation and editing of the National Bibliography of Romania (as National Bibliographic Agency) with its series (Books, albums, maps; Serial publications; Musical scores, records, cassettes; Doctoral theses; Papers in periodicals; Românica) and creating the groundwork for information exchanges through specific information systems.

The valorisation of the highly valuable patrimony of the library takes various forms, from publishing them in catalogues and databases, printing of specialized works, organizing thematic cultural events, providing documentary support for printed or audio-video cultural materials, to involvement in national and international projects on the preservation and valorisation of the national cultural heritage.

3. The New Headquarters of the National Library of Romania

Buildings housing national libraries are, generally, representative ones, as they symbolically sum up the people's cultural heritage. Many European countries house their national libraries in former palaces (Austria, Spain, Hungary), in buildings of patrimonial and symbolic value (the Czech Republic, Italy, Finland) or buildings designed for national library purposes, properly sized and representing the pinnacle of architectural achievement (France, Great Britain, Russia, Belarus, Croatia).

This European reality was, for the National Library of Romania, the basic argument for supporting a representative project for its new headquarters. The first discussions on its new headquarters date back from the 60s (in 1968 the first design concept was drafted) and were resumed after the 1977 earthquake, the design concept being updated with additional studies of earthquake-resistant design and adjustments for the subsequent partitioning. The construction started in 1986. The events of December 1989 led to the interruption of the financial investment. Till 2005, funds were allocated from the budget of the institution, allowing the arrangement of storage facilities, and bringing together the collections situated in different locations. In 2007, the project for the new building of the National Library of Romania was taken on by the Romanian Government as a project of national priority and benefited from the financing of the European Bank for Reconstruction and Development.

The (re)designing concept was drawn up by the "Carpaţi Project" architectural company, with the collaboration of specialists with the National Library of Romania, and proved to be extremely ambitious, aiming for a representative building in terms of architecture, as a significant contribution to promoting the image of the institution and even of Romania in the world. The main concern was designing a representative building for the National Library, with all multiple functions required by this type of institution. The various areas: the ones destined to the National Library functions, areas having mainly cultural functions, administrative spaces, functional and technical areas, outbuildings, parking area, etc. are all harmonized architecturally in terms of aesthetics and functionality. The result is a major cultural centre, appealing and interesting for the public. The areas are vast, with a modern look. The exterior of the building reflects the 21st century modern architecture.

The areas for the National Library functions were rigorously designed for specific activities, in accordance with librarianship methodology, patrimonial and legal provisions, ensuring easy access to books and information resources of the library. These areas received special attention, as most of them house documents of unique patrimonial value. The library areas include the information and registration desks, access control, reference rooms, bibliographic research rooms, traditional and electronic catalogues, specialized reading rooms for research and individual study, storage spaces for books, manuscripts, prints, photographs, maps, plans, periodicals, theses, Legal Deposit, etc.; the IT areas, the digital library and electronic editing, audio-visual and multimedia events, areas for National Centre for Book Pathology and Restoration; office spaces for various national activities such as International Book Exchange Services, National Reserve of Publications, methodological centre for professional training and development; spaces for typography and the publishing house, the Book Museum; separate and specific areas for users, employees and publications, with minimum horizontal and vertical interference.

The areas having mainly cultural functions allow the National Library to present to the general public its valuable documents part of the special collections, significant for the Romanian traditional culture and civilization. Thus, the library has an Assembly hall with 380 seats, halls of different capacities, for conferences and cultural events, multi-functional public spaces for meetings, various cultural events; multimedia halls, bookstore and antique store, exhibition areas; spaces for catering and entertainment.

The whole design is structured around a large Atrium which everything converges towards, functionally and aesthetically. The Atrium is equipped with panoramic elevators and escalators that lead to the reading rooms. The building – one of the largest in the capital city – consists of two main bodies: the Aula (Assembly hall) (22,000 sq m) and the body of the library itself (90,000 sq m), the total area being of 112,000 sq m. The new headquarters of the National Library of Romania have been designed to house the functions of a national library, but also cultural and leisure functions. The first levels, from the ground floor, are destined to the general public, and the upper ones – for storage, the Special Collections, Restoration

laboratory and Legal Deposit, taking into consideration the easy access to the library spaces and the conservation, in all material respects, of the patrimonial collections.

4. A New Beginning. Strategies and Perspectives

Moving to the new premises has been the most important chapter in the history of the National Library of Romania. This complex, long-awaited, and thoroughly prepared process of moving the library to an adequate location meant actually bringing together, for the first time, in a coherent, uniform and systematic way, its collections and the specific activities. Since its re-establishment in 1955, the library had had several spaces in Bucharest and around the country for storing publications and for library activities. Leaving some storage spaces and storing documents on various premises for different periods of time led to many publications being packed up, without the chance of processing, waiting for conservation and preservation areas. The new headquarters of the National Library gathered collections and activities that had initially been hosted in 11 locations. Before moving to the new premises, a new strategy and programs had already been developed, as well as business plans which aimed to clearly identify the library operations, their order depending on the topography of the new office space, time schedule assigned to each operation, assessment of material, financial and human resources, reorganization of collections and activities in the new spaces.

In defining the relocation strategy there have been a series of problems regarding the collections that had been unsolved for years due to the lack of space and human resources. Moving and assembling all library activities on one site is regarded as one step in an extended institutional development policy. The publications that were part of the passive storage facilities (known as "destructured" library collections) were integrated to the new premises, in storage units organized according to specific library rules. Other aspects which must be considered are: digitisation, conserving and reintegrating to the academic circuit of the works concerning the national cultural heritage, rare and bibliophile editions, retrospective supplementing of the National Library of Romania collections, especially with prints, such as „Românica", establishing a collection for retrospective addition, the exchange and inter-library loan schemes, National Reserve of Publications, and developing specific activities for valorising the national cultural heritage.

The medium-term institutional development strategy took into account the predictable changes of internal and external environment, rethinking information and documentation flows, the products and services available to users, collection management as a single unit, functioning in a system perfectly adapted to the internal and external environment, pragmatic and strategic directions, implementation of programs and projects at the national and international levels.

The areas for the national library functions (as well as the public library function) have been rigorously designed, controlled and structured. The facilities of new spaces brought flexibility, adaptability, expansion, accessibility, stability and environmental control, security, efficiency and effectiveness, comfort, and diversity. The chance of a new beginning empowers the National Library to overcome its previous achievements, to become more involved in all activities concerning the printed cultural heritage, to play an active role in the Romanian library system. Involved in European projects, and as a member of CENL (Conference of European National Librarians) and other international organizations, the National Library of Romania is a representative institution that supports the integration of the Romanian cultural heritage to the European and international cultural heritage. At the national level, given the methodological function granted by the specific legislation, the National Library of Romania coordinates, in terms of librarianship(standards and professional ethics, lifelong learning, and professional development), the activity of all types of libraries part of the national library system. The National Library development perspectives cannot be

separated from the development of the entire system of libraries in Romania, due to the legal and professional framework and the affiliation of its activity with the other types of libraries. Thus, National Library of Romania carries out a scientific function, similar to that of the Romanian Academy Library and the specialized libraries, an educational function (similar to the school or university libraries), a public and community function (similar to public libraries). The main function of the National Library of Romania is patrimonial, but it is complementary to other types of libraries part of the national library system.

5. Conclusions

By its specific tasks and functions, the National Library of Romania is the institution that ensures the assembling of national documentary heritage and its preservation for future generations. Its methodological function as coordinator of the National Library System leads to promoting and supporting legislation in this area, best practices in specific activities, consistent regulations and standards; coordination of programs and projects at the national level, playing an important role in the development of digitization in Romanian libraries.

The current activity, the projects and ongoing programs of the institution are interdependent and subordinated to the specific objective and mission statement of the National Library: valorising and preserving the national intellectual heritage by organizing, processing, promoting and preservation of national documentary heritage on all media and its integration to the European and world heritage.

References

Articles in scientific Journals

BERCAN, Gheorghe-Iosif (1996). Biblioteca Naţională a României. Scurt istoric [National Library of Romania. Brief History]. *Revista Bibliotecii Naţionale*, 1, 5-13

BONDOC, Gheorghe (1997). Prolegomene la o viitoare istorie [Prolegomena to a Future History]. *Revista Bibliotecii Naţionale*, 1, 3-10

PERŞINARU, Aurelia (2008). Biblioteca Naţională a României în cadrul politicii publice privind digitizarea şi realizarea Bibliotecii Digitale a României [The National Library of Romania and the Public Policy of Digitization and Creation of the Digital Library of Romania]. *Informare şi documentare în Biblioteca Naţională a României*, 1, 93-96.

TÎRZIMAN, Elena (2008). Biblioteca Naţională a României - obiective şi perspective în valorificarea patrimoniului cultural = The National Library of Romania - goals and perspectives in valorising the cultural patrimony. *Studii de Bibliologie şi Ştiinţa Informării. Library and Information Science Research*, 12, 11-23 (Romanian), 24-37 (English).

TÎRZIMAN, Elena (2008).The National Library of Romania contribution to representative European projects – TEL, Manuscriptorium, ENRICH. *Les Annales de l' Universite "Valahia" de Târgovişte, Section Sciences Economiques*, 21, 384 - 392.

Articles in Conference Proceedings

TÎRZIMAN, Elena (2009). Biblioteca europeană - TEL şi Biblioteca Digitală Europeană - Europeana: proiecte europene complementare susţinute de bibliotecile naţionale. Lucrările Biblio 2009- Conferinţa Internaţională de Biblioteconomie şi Stiinţa Informării [The European Library – TEL and the European Digital Library – Europeana: Complementary European Projects Supported by National Libraries. *Proceedings of Biblio 2009 - International Conference of Library and Information Science]*: Braşov: Editura Universităţii Transilvania din Braşov, 55-58

Electronic Sources

Biblioteca Naţională a României (2008, 2009, 2010, 2011). Raport de activitate [National Library of Romania Activity Report 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013]. [Online] Available: http://www.bibnat.ro/Raport-de-activitate-anual-s5-ro.htm (06.06.2013)

Legea nr. 8/1996 (1996). Legea privind dreptul de autor şi a drepturilor conexe [Law on copyright and related rights]. Monitorul Oficial, Lex Expert offline database

Legea nr. 182/2000 (2007), Legea privind protejarea patrimoniului cultural naţional mobil [Law on the protection of the movable national cultural heritage]. Monitorul Oficial, Lex Expert offline database

Legea nr. 186/2003 (2006), republicată. Legea privind susţinerea şi promovarea culturii scrise [Law on supporting and promoting the print culture]. Monitorul Oficial, Lex Expert offline database

Legea nr. 334/2002 (2005). Legea bibliotecilor [Libraries Act]. Access date 06.06.2013 available at http://www.bibnat.ro/dyndoc/Legea%20bibliotecilor%20Nr.334%20din%202002%20modificata%20si%20republicata.pdf

Web sites

Conference of European National Librarians. [Online] Available: http://www.cenl.org/ (06.06.2013)

International Federation of Library Associations (IFLA), National Libraries Section. [Online] Available: http://www.ifla.org/VII/s1/index.htm. (06.06.2013)

ANCA-MARIANA PEGULESCU
Ministery of National Education

CAN SEMANTIC ROLES IMPACT ON SYNTACTIC RELATIONS?

Abstract: Linguists and grammarians do not consider languages neat and symmetrical. That is why the varying grammatical behaviours of words are seen as a consequence of words' meaning differences.
The approach I have undertaken is a 'meaning oriented' one and the article will be a constant interplay between theory and examples extracted from the two short stories I have selected due to possible similarities and obvious differences. The theoretical parameters extracted from the case grammar framework allowed me the examination of the syntactic structures displayed by the two Romanian short stories writers' prose - Peter Neagoe's The Village Saint and Ion Agârbiceanu's Bunica Safta.
The way in which words are combined is different in English as compared to Romanian. Both writers seem to have a common denominator: the Transylvanian village. Even if their vision of the world is different (Neagoe is writing in English and Agârbiceanu is writing in Romanian), their mentality is similar: the rural universe is defined by primitive 'rules', the characters act very often on instinct. The characters' messages are selected in specific syntactic arrangements that give a peculiar importance to the semantic roles.
The semantic and the syntactic constructions in both Romanian and English short stories are determined by principled interaction between the minor and the major word classes.

Keywords: activity, difference, implication, participant, verb.

1. The verb as the centre of the clause.

The verb is, no doubt, the engine of a clause because it refers to the activity(ies) in which some participants have roles:

(i)'Oamenii își <u>isprăviră</u> treburile de dimineață din gospodării.'
(I. Agârbiceanu – *Bunica Safta*)
(ii) 'You shall <u>count</u> the stars, <u>face up</u>, while I <u>drink</u> your breath'
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

The verb may also refer to a state and the participant(s) experience(s) that particular *state*:

(i)'Bunica Safta <u>era văduvă</u> de zece ani'
(I. Agârbiceanu – *Bunica Safta*)
(ii)' <u>Goats-herd-</u>like his patron saint – <u>as gaunt, as tall, as hairy'</u>
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

I have chosen the above two short stories writers due to the way they make the Romanian village work, live and breath. Both writers lived and died almost during the same period of time. The difference is the language: while Agârbiceanu wrote in Romanian, Neagoe wrote in English.

The Romanian village at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, is the main theme in both literary works. Peter Neagoe's approach when presenting the Romanian peasant was praised by the literary critics of his time and very much analyzed by today's

critics or researchers. Agârbiceanu, in his turn, has been perused by prestigious names belonging to the Romanian literary criticism. They underlined the human presence, especially the feminine one, characterized by powerful psychological and ethical intuition.

Neagoe seems to write out of first hand experience. Still, to many literary critics, Neagoe might have allowed himself the role of the objective narrator, having detached himself from his topics. *The Village Saint* introduces the main character from the very first sentence:

(i)'His name is John.'

(P. Neagoe – *The Village Saint*)

Agârbiceanu prefers a smooth beginning: the description of the place and people's activities at sun rise reminds us Balzac's style in introducing his characters:

(ii) Se împrăștiase de mult, topindu-se în văzduhul limpede….fumul'.

(I.Agârbiceanu - *Bunica Safta*)

Both short stories writers seem to hide themselves behind very common human situations that have however a very deep significance, leaving these situations as unfold, unexpected moments, followed by surprising solutions.

At the phrase or sentence level, Agârbiceanu and Neagoe cannot be analyzed according to a common pattern. Agârbiceanu's phrase can bring the verb on the first place and the action in itself is emphasized:

(i)'…..își dădură în stavă caii, scoaseră sub biciul lung…..vitele, fugăriră porcii…..'

(I. Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

Neagoe's phrase can lack the verb:

(ii)' His voice clear as mountain air, vibrant. His walk wide-stepped, spring.'

(P.Neagoe – *The Village Saint*)

The village is a little universe, sometimes colourless, otherwise representing the root and the cradle of a population or even a nation. In *The Village Saint* the events linked to the main character happen outside the community. *Bunica Safta* is placing the main character and everything that is connected to her in the middle of the facts, descriptions and characters' interactions.

The verb 'to be' is seen by certain linguists as the 'most irregular verb'[Dixon, R.M. W: 2005]. It is, probably, the unique verb which has this 'behaviour', both in Romanian and English:

(i)'His mother was Nutza, the terror of the shepherds'

(P. Neagoe – *The Village Saint*)

(ii) Era o clădire mare și grea din piatră și cărămidă….la spatele casei era grajdul și șura'

(I. Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

Peasants' life is in Agârbiceanu's prose is linear: in summer they get up before the sun rises and work in the fields from dawn to dusk. It is the general image in *Bunica Safta*. Grand-ma Safta is very busy with supervising her grand-children. The writer begins with the physical portrait of the character who is no longer a young woman and who nevertheless is able to help her children when they are busy with the field works.

At the sentence level, Grand-ma' Safta is an indirect Object while her grand-children are at the same time the Subject and the Patients:

(i)*'Trei copii* - doi băieţi de şapte şi cinci ani şi o fetiţă de trei - rămăseseră încă dormind,

S/P V

în grija **bunicii Safta**, mama bărbatului.'
I O
(I. Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

The Romanian verb 'a rămâne', in the above example, is a secondary verb because it provides the semantic modification of the verb 'a dormi'.

Primary verbs, on the other hand, make up a sentence by themselves:

(ii)' *She* counted **stars** above, a male with her….'
S/A V O
\ (P. Neagoe – *The Village Saint*)

The most obvious difference between Agârbiceanu's phrase and Neagoe's phrase is the word order and the length of the sentence or the phrase:

(i)'Apoi lega iar **trăistuţa**, **o** ducea **în casă**, **în camera largă**, care dădea **spre uliţă**
V O/R DO V Adv M Adv M V Adv M
şi **o** punea **pe masă**.
DO V Adv M
(I. Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

(ii)'*Nutza* bathed **at the spring**, lay **in the cold grass**.'
S/P/B V Adv M V Adv M
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

If Neagoe's prose is much more marked by primary verbs (like in (ii), Agârbiceanu's phrase is indebted to secondary verbs (in (i)):

(i)'Începea **să fie mai uitucă,** greşea adeseori la numărat când trecea de zece.'
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

2. Semantic roles.

Verbs belonging to a semantic type impose the same set of semantic roles. GIVING verbs, for example, require a DONOR, a GIFT or a RECIPIENT:

(i)'Să **le** fi pus **destul**, că pe **ăştia** cu greu **îi** saturi….'(the DONOR here is the 'addressee of the message)
IO DO/G DO/R DO/B V
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

The 'giving' verb may be presumed in:

(i)'All in his hands **she** was.' (i.e 'she was giving herself to him', being at the same time
S/P V
a DONOR, a PATIENT and above all a Subject)
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

Attention verbs can be easily seen in:

(i)'Văd că **i**-ai adus!'
V DO/P
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

Affect verbs can involve an AGENT or a TARGET:

(i)'His hands had found **her**…..everywhere.' (the AGENT is 'felt' through a part of his body
A V DO

'his hands' while the PACIENT is a Direct Object)
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

Something can be manipulated by the AGENT when he/she comes into contact with the TARGET:

(i)The tall, agile **Nutza** [….] threw her hichory stick to strike end-on.'
S/A
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

At the semantic level a certain semantic type verb can promote a certain number of roles. As a general rule, GIVING and AFFECT type verbs have three semantic roles, while ATTENTION type verbs have only two. CORPORAL verbs and MOTION verbs can have only one:

(i)'**You** smell of **male-tallow'**, **Nutza** cried to **him**.'
S/P V Adv M S/A V IO/T
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

(ii)'…..**vorbele** zburau de la **om la om!**'
S/A V Adv M
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

The AFFECT type verbs display the AGENT as the Subject and the TARGET as the Adv Modifer or the Direct Object:

(i)**'The moon** spilled **light** on **him.'**
S/A V O Adv M/T
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

(ii)'Striga la ei, **îi** certa, avea şi o nuieluşă în mână…. **îi** plesnea din când în când.'
V DO/T V DO/T V
(in the above example the AGENT is not expressed, it is included in the ending of the verb, which is very common in Romanian as compared to English)
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

If there are two or more roles, the role which is most relevant for the success of the activity, will be put in a transitive subject/object relation:

(i)'**The night of nights** has made the girl's dream true'
S/A V
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

(ii)'Şi dacă **o** isprăvesc mai devreme, nu-i nici o supărare, le dă **alta**.'
DO/T V V DO/M
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

There are roles that do not control the specific activity:

(i)'**He** smiled on **her**.'
S/A V AdvM/T
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

In most of the cases the role that is considered a relevant one. is mapped onto human:

(i)'**She** carried his **seed the numbered moons**.'

S/A[+human] V DO/R AdvM
(P. Neagoe – *The Village Saint*)
(ii)'Să nu **vă** butruşiţi, să nu **vă** văd că **vă** daţi **pumni,** că
DO/P DO/T V IO/T V DO/I
pun pe **voi** **cu nuiaua'**
V AdvM/T AdvM/I
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

A role which is not identified as A(transitive subject) or O(transitive object), will be marked by an appropriate preposition:

(i)'**John** was born *of it'*(from 'the night of nights')
(P. Neagoe – *The Village Saint*)
(ii)*'De pe uliţa asta, din vecini*, mai erau trei-patru femei necăjite……'
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

Verbs from the semantic types that have three roles may display two different constructions, having different semantic implications:

(i)'He is the saint of our village, God bless him and us' the old woman said'
(ii)'It is spring and eggs are the blessed food for man in this season.'
(P. Neagoe – *The Village Saint*)
(the same verb – *to bless*- can 'control' both an Agent – *he*(*He is the saint….)* and a Patient(*God bless him)* in (i) and a Gift(*the blessed food*) in (ii)).

In Romanian the dialogue is targeting the same idea of 'giving' even if the sentence adds another semantic nuance:

(i)'Văd că i-ai adus! Dar le-ai pus în traistă?' (*give them food*)
'Pus, cum să nu!'(*emphasizing the action*)
(ii)' Să le fi pus destul că pe ăştia cu greu îi saturi!' (*the quantity counts*)
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

A very rich and challenging role display appears when analyzing secondary verbs-B, secondary verbs-C, secondary verbs-D. The roles can vary from a CAUSER, to a TIMER or HELPER:

(i)'Ha! Voi nu **vă** puteţi juca frumos şi în linişte!.....'
(ii)'Acum **bunica Safta** nu-**i** mai opreşte să iasă la portiţă……'
(I.Agârbiceanu – *Bunica Safta*)

3. Syntactic relations.

Both Romanian and English display Subject and Object as universal relations. Romanian favours the Subject in Nominative and the Object in Accusative. The word order SVO is not a rule like in English where nouns have no case inflection (as a general rule) and the grammatical relations are displayed especially by word order.

The differences between intransitive subject:

(i)'And now **we** come to John'

transitive subject:

(ii)'**He** sews his own shirts.'

and transitive object relations can be understood through the selection of the nouns that are combined with the classes of verbs already mentioned:

(iii)'The goats watch **the rain** from shelter with stupid, staring eyes.'
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

Some transitive verbs may require a further argument(for extension to the core):
(i)'He turned from one to the other, kissing **here,** kissing **there**'
the one the other
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

There is also the phenomenon of dual transitivity which can be illustrated by the example:

(i)**'John** (A) leaned **them(**O) back, they leaned(S) on the floor.' (where A, O and S
refer to transitive subject, transitive object, intransitive subject)
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

The invisible transitivity can appear in a construction where the verb may enter into
a S construction or play the game of different prepositions:
(i)'They[young women] come singly or in pairs to benefit by **his virtues**'
(P. Neagoe – *The Village Saint*)

Conclusions

From the above analysis I can retain the following ideas:

- semantic incompleteness leads to the existence of different degrees of transitivity;
- a broader definition of the link between the verb and the subject is needed;
- a re-evaluation of the relationship type between the verb and the participants is also needed;

Even if the styles of the two short story tellers are different I can still admire some eternal human characteristics that seem to have crossed boundaries, values and attitudes: the humility of
accepting a destiny that is not what a character really deserves, the importance of the community for the individual existence, the freshness of the colours that are brought in writing as if the writing was a drawing.

Both Agârbiceanu and Neagoe seem to convey the same message: love of nature, tradition and spiritual life.

REFERENCES

Dixon,R.M.W, 2005 *A Semantic Approach to English Grammar*, Oxford University Press

Saeed,J.I 2000 *Semantics*, Blackwell Publishers Ltd

Talmy, L 2000 *Towards* a *Cognitive Semantics* II. Typology and Process in Concept
Structuring, MIT Press, Cambridge, MA

Note: the following abbreviations are to taken into account:
A= Agent
P= Patient
S= Subject
V= Verb

ADRIANA CÎTEIA
"Ovidiu" University of Constanța

FUNDAMENTAL CONCEPTS OF BYZANTINE PERATOLOGY

Abstract: The space exterior to the mobile border of Byzantium was defined beyond any ambiguity, both from the perspective of the immediate politics of the Empire and from the symbolic perspective.
Approached from the perspective of the ontological realism, the border separates a rigorously circumscribed space from the exterior world that is simply-present. In case of the Byzantine peratological system, the exterior world has meant a group of ethnoi drawn to the Byzantine sphere of influence by missionary actions or pure political acts (in case of peoples with universalistic religious orientation: Persian, Arabian, Tatar-Mongolian). The mere ethnic, social and politic demarcation, and the management of the space in ethic terms was not enough in the byzantine history. Since the 4th Century the space management has gained an apodemic character. The border (peras) was not just a simple way of expressing the property feeling, yet a reference to the external space, the location where the adventure of defining the political and religious Ego in relation with the world (oikoumene) took place. Any foreign space (hyperoria) was approached by the Byzantine political theology from ecumenical perspective.
The Byzantine peratological metaphysics has combined the constant overpassing of the own political limits with the spiritual epektasis, mandatory from the religious perspective. The Byzantine apodemic instinct (of crossing of the own geographical limits) has had as Christian analogon the crossing of the own spiritual limits, the evasion in ontological and cosmologic areas.
The Byzantine political thinking was dominated by the need of an aperigraphic space, being permanently defined and meant- by vocation of the in perpetuum missionary activity- to communicate with the spaces that were non-congruent from political or religious perspective. In the morphology of the Byzantine and post-Byzantine culture, the border had a double role: to define the visible territorial limit, beyond which existed a foreign political and cultural space (hyperoria), and to define the margin, the extremity (peras), excluding the synonymy with the radical eshatos. Peras has represented the limit that can be crossed, with consequences for the consciousness. In the Byzantine reference system, the border has defined a "unique, different in itself" space. This synthetic unity was inherited by the modern and contemporaneous culture, from the perspective of which the border configures spaces without artificially segmenting them.

Keywords: Byzantium, peratology, border, space.

Spaţiul exterior graniţei mobile a Bizanţului a fost definit dincolo de orice ambiguitate, atât din perspectiva politicii imediate a Imperiului, cât şi din perspectivă simbolică.

Abordată din perspectiva realismului ontologic, graniţa desparte un spaţiu riguros circumscris, de lumea exterioară, simplu-prezentă. În cazul sistemului peratologic bizantin, lumea exterioară a însemnat o sumă de *ethnoi* atraşi în sfera de influenţă bizantină prin misionarat sau act politic pur - în cazul popoarelor de orientare religioasă universalistă: perşi, arabi, tătaro-mongoli. Simpla perimetrare etnică, socială, politică şi amenajare a spaţiului în

sens etic nu a fost suficientă în istoria bizantină. Spaţializarea a căpătat încă din secolul al IV-lea un caracter *apodemic*. Graniţa (*peras*) nu a fost o simplă formă de exprimare a sentimentului de proprietate, ci trimiterea la spaţiul exterior, locul în care s-a derulat aventura definirii Sinelui politic şi religios în raport cu lumea (*oikoumene*). Orice spaţiu străin (*hyperoria*) a fost abordat de teologia politică bizantină din perspectivă ecumenică.

Metafizica peratologică bizantină a îmbinat depăşirea constantă a propriilor limite politice, cu *epectaza* spirituală, obligatorie din perspectiva creştină. Instinctul apodemic bizantin (de depăşire a propriilor limite geografice) a avut ca analogon creştin depăşirea propriilor limite spirituale, evaziunea în ontologic şi cosmologic.

Gândirea politică bizantină a fost dominată de necesitatea unui spaţiu aperigrafic, în continuă definire, menit (prin vocaţia misionaratului perpetuu) să comunice cu spaţiile necongruente din punct de vedere politic sau religios. În morfologia culturii bizantine şi post-bizantine, graniţa a avut un dublu rol: de a desemna limita teritorială vizibilă, dincolo de care se afla un spaţiu politic şi cultural străin (*hyperoria*), şi de a desemna marginea, extremitatea (*peras*), fără sinonimie cu radicalul *eshatos. Peras* a desemnat limita care poate fi depăşită, cu consecinţe în planul conştiinţei. În sistemul de referinţă bizantin, graniţa a definit un spaţiu „unic, diferind întru sine". Această unitate sintetică a fost moştenită de cultura europeană modernă şi contemporană, din perspectiva căreia graniţa configurează spaţii, fără a le segmenta artificial. Valenţele atribuite spaţiilor din sfera de influenţă politico-religioasă bizantină au fost stabilite de memoria colectivă, motiv pentru care anumite zone şi configuraţii etnice au avut un rol însemnat în gândirea politică bizantină (slavii, bulgarii, kazarii). Graniţa *apodemică* bizantină a fost expresia raportului dintre necesitatea exprimării mesajului creştin (*parresia*), a mesajului politic, şi situarea istorică a arealului geografic de dialog politic şi cultural. Graniţa *apodemică* bizantină a fost o cale de acces.

Imperiul Bizantin a redefinit limita şi în sens metafizic, prin conceptul de contemporaneitate progresivă cu Iisus Christos. Din această perspectivă singurele sisteme de referinţă corecte au fost Întruparea şi Parousia. Conceptul de teritorialitate în accepţiunea sa antică şi-a pierdut valoarea în favoarea ecumenismului, a extinderii limitelor prin creştinare, până la confundarea cetăţii terestre cu Cetatea lui Dumnezeu (doctrina augustiniană). Mistica peratologică bizantină a făcut trecerea de la *apodemia* la *xeniteea*- nevoia de înstrăinare până la transcederea graniţelor antropice.

Apodemia greacă, în accepţiunea ei platonică[1], de amenajare a spaţiului în sens teritorial şi etic a evoluat, în gândirea politică bizantină către spaţiul *aperigrafic,* în continuă definire în raport cu spaţiile necongruente din punct de vedere politic şi cultural. *Apodemia* bizantină a fost rezultatul întâlnirii dintre mesajul creştin -*parresia*[2], şi mesajul politic. *Apodemia* bizantină desemnează posibilitatea de acces către spaţii noi.

Vechiul verb grec platonician ἀποδημεῖν cu rezonanţe strict politice a fost adaptat contextului religios creştin. În *Evanghelia după Matei*, 21:33[3] verbul ἀποδημεῖν desemnează trecerea într-un spaţiu străin, îndepărtat: ἀπεδήμησεν εἰς χώραν μακρὰν (= Luca 15:13). Χώραν μακρὰν este un spaţiu în aşteptarea identităţii religioase şi politice[4].

Etapa de definire a conceptului de teritorialitate în contextul raportului dintre Biserică şi Stat a fost marcată de termenul παρεπιδημία, cu sensul de transcedere a graniţelor politice

[1] Platon, *Phaidros,* trad. Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, 230 c-d:οὔτ'ἔις τὴν ὑπερορίαν ἀποδῆμεις ; idem, *Phaidon,* trad. Petru Creţia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 40, n. 44; Gabriel Liiceanu, *Încercare în politropia omului şi a culturii,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 153; idem, *Despre limită,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 169-196

[2] Marcu, 8:32; Ioan 16:25; 2Corinteni 3:12 etc

[3] vezi şi Marcu 12:1, Luca 20:9

[4] *The Greek New Testament*, Stuttgart, 1994; Alfred Schmoller, *Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament*, Stuttgart, 1989, p. 53

şi redefinire a lor în sens metafizic[5], de neglijare a graniţelor politice şi afirmare a graniţelor religioase. În *Evrei* 11:14 şi urm., căutarea patriei celeste anulează valoarea graniţelor Cetăţii Umane. Sintagma πατρίδα ἐπιζητοῦσιν, căutarea patriei are un înţeles eshatologic. În *Phaidon* 67 bc, semantismul trecerii este dominat de verbul πορέυωμαι, a călători într-un spaţiu ostil, iar substantivul utilizat pentru a desemna starea de trecere este ἀποδημία[6].

Verbul ἐξέβηω din pasajul neotestamentar menţionat anterior desemnează renunţarea la patria lumească, şi legitimează doctrina înstrăinării[7].

Parepidemia bizantină marchează procesul continuu de trecere[8] de la un teritoriu la altul, cu scop strict misionar până în secolul al IV-lea, iar după sec al IV-lea şi cu scop politic, pe măsura transformării creştinismului în instrument diplomatic[9].

Filosofia politică a limitei în Imperiul Bizantin implică de asemenea, abordarea conceptelor de *limes,* πέρας- limită[10], graniţă, identitate spaţială[11]. Sintagma τὰ περάτα γῆς din *Matei* 12:42 a slujit vocaţiei ecumenice bizantine atât în sens religios cât şi politic. Ea îşi defineşte sensul în contextul istoric al imperialismului bizantin din vremea heraklizilor şi macedonenilor. Termenul πέρας este sinonim în accepţie strict politică cu ὅρος. În sistemul de referinţă politic bizantin graniţa a definit un spaţiu al unităţii sintetice[12], care a influenţat matricea politică europeană contemporană, din perspectiva căreia graniţa configurează spaţii, fără a le segmenta artificial.

Vechiul concept grec *hyperoria*[13] , ca „totalitate a spaţiului geografic de dincolo de frontieră”[14] poate desemna în sistemul de referinţă politic bizantin *stromatismul* politic şi cultural barbar, plasat dincolo de zonele de influenţă ale Imperiului. În Imperiul Bizantin graniţa nu este abordată din perspectiva unui monotelism politic. Scopul fundamental al teologiei politice bizantine a fost de a suprapune *limes*-ul politic şi *horos*-ul creştin peste marginile lumii cunoscute. Impulsul proodic nu s-a manifestat însă constant, aşa cum presupune doctrina creştină a misionaratului perpetuu, ci periodic în funcţie de realităţile politice. În anul 626, la atacul avar, graniţa politică a fost chiar zidul capitalei, iar graniţa spirituală a fost marcată de ridicarea icoanei Fecioarei Hodighitria pe zid.

Caracterul extravertit, *apodemic* al matricei politice bizantine s-ar putea atribui

a) unei gândiri politice prin *mimesis*- nostalgia universalist-romană din perioada secolelor IV-VII;

b) „lipsei de civism”[15] a religiei creştine care a conturat paradigma omului străin şi călător pe pământ- ξενός καὶ παρεπίδημος. Totuşi, teoria lipsei de civism nu este general valabilă în Imperiu. Motivată şi de sintagma neotestamentară menţionată mai sus, teoria lipsei civismului poate fi aplicată perioadei creştinismului primar (sec. I-IV) şi sferei monahale de manifestare a religiozităţii[16]. În Imperiul Bizantin Biserica nu eliberează spaţiul profan[17] ci îl

[5]Evrei 11:13
[6] Platon, *Phaidon*, n. 82, p. 176
[7] Michel de Certeau, *Fabula mistică,* Editura Humanitas, Bucureşti, p. 42-43 ; 1 Corinteni, 3 :18, 2 Corinteni, 4 :18 ; Nae Ionescu, *Curs de metafuzică,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 170-171
[8] 1 Petru 1:1
[9] A. Ducellier, *Bizantinii,* Editura Teora, Bucureşti, 1997, p. 74-100.
[10] Matei 12 :42
[11] Aristotel, *Metafizica*, 1022 a)4-6
[12] Constantin Noica, *Modelul cultural european,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 147-153
[13]Platon, *Phaidros,* 230 c-d
[14] Gabriel Liiceanu, *Încercare…,* p. 153
[15] Pierre Manent, *o filosofie politică pentru cetăţean,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2003, p. 43
[16] A. Guillaumont, *Originile vieţii monahale. Pentru o fenomenologie a monahismului,* Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 121-122
[17]Pierre Manent, *op. cit.*,p. 45

asimilează în deplin acord cu legislaţia laică[18]. *Legea lui Zenon* din anul 480 a reinstituit caracterul civic al creştinismului, termenul care defineşte procesul de teritorializare poitico-religioasă fiind περìοικις[19]. Legea a condiţionat statutul urban al unei aşezări de tip πόλις de prezenţa unui scaun episcopal cu un teritoriu bine delimitat: ἀφορισθείση αὐτῇ περιοικίδος[20] . Vechii termeni latini *fines, termini*, frecvent atestaţi epigrafic[21] au fost înlocuiţi cu περίοικις. Ceea ce diferă faţă de perioada clasică a religiozităţii intracomunitare cu caracter opţional este caracterul transcomunitar optimist al creştinismului[22] devenit obligatoriu din punct de vedere dogmatic, care a fost împrumutat şi de gândirea politică. Termenul περίοικς defineşte caracterul ecumenic al bisericii, prin raporturile sufragane dintre comunităţile locale şi Noua Romă.

Peratologia ca act de ontologie politică poate defini vecinătăţile de ordin cultural şi politic ale Imperiului Bizantin. Ideologia politică bizantină[23] abordează noţiunea de vecinătate din două puncte de vedere distincte:

a) raportul direct- care poate fi urmărit în mod constant în întreaga istorie politică a Bizanţului, de la contactul cu popoarele germanice, la acceptarea tacită a primelor sclavinii, a Ţaratelor bulgare sau a vecinătăţii cu islamul;

b) raportul de aprezenţă[24], în care *celălalt* este perceput prin contact indirect- de exemplu, cazul regiunilor dunărene în secolele VII-X[25]. Acest tip de aprezentare a permis provinciilor în care s-a produs un reflux politic să evolueze într-o manieră originală, şi să-şi creeze o identitate politică în care aportul bizantin există, dar nu predomină.

Aprezentarea în sensul conştientizării prezenţei politice a celuilalt[26] fără posibilitatea intervenţiei sau în urma unui demers politic eşuat explică atitudinea Imperiului Bizantin faţă de Crimeea, trasarea unui *limes Tauricus* care urma linia fortificată ridicată de romani contra sciţilor, şi care a ajuns să despartă goţii crimeeni ortodocşi de facţiunile ariene[27].

Conceptul de aprezenţă a implicat în sistemul politic bizantin acceptarea unor vecinătăţi incomode (slavii de exemplu) şi a determinat efortul de legitimare a graniţei început în secolul al VIII-lea. Noesa[28] politică bizantină a abordat realitatea aprezenţei, a vecinătăţii impuse, cu instrumentele oferite de creştinism, transformând teritoriile incomode din punct de vedere politic, în teritorii virtual aderente la Imperiu, prin creştinare. Doctrina misionaratului perpetuu a slujit interesului apodemic bizantin.

„Experienţa alterităţii ca aprezentare”[29] implică abordarea teritoriilor de dincolo de *horos*-ul bizantin prin *mimesis* (conform unei tradiţii politice deja conturate, un exemplu elocvent fiind goţii faţă de care Imperiul şi-a păstrat atitudinea politică indiferent de circumstanţe) sau prin analogie, în cazul unor contacte politice noi (arabii). În general,

---

[18] J. Ortolan, *Explication historique des institutes de l'Empereur Justinien,* II, Paris, 1876, p. 245-272

[19] *Corpus Iuris Civilis,Codex Iustinianus*, I, 3, 35-36, *apud* Fontes Historiae Daco-Romanae, II, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1962, p. 372-373

[20] Adriana- Claudia Cîteia, *Instituţii eclesiastice pe litoralul vest-pontic, în lumina izvoarelor arheologice, literare şi epigrafice în secolele IV-VII,* Editura Muntenia, Constanţa, 2006, p. 308-309, cu bibliografia asupra subiectului

[21] O. Cuntz, *Itineraria Romana, I, Itineraria Antonini Augusti et Burdigalense*, Leipzig, 1929, p. 32

[22] Bruno Zani, Augusto Palmonari, (coordonatori), *Manual de Psihologia comunităţii,* Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 131-163

[23] H. Ahrweiller, *Ideologia politică a Imperiului Bizantin,* Editura Corint, Bucureşti, 2002, p. 24-45

[24] Edmunt Husserl, *Meditaţii carteziene,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 144-147

[25] Ion Barnea, Ştefan Ştefănescu, *Din Istoria Dobrogei, III. Bizantini, romani şi bulgari la Dunărea de Jos,* Editura Academiei Române, Bucureşti, 1971, p. 7-23

[26] E. Husserl, *op. cit.*, p.145.

[27] Dimitri Obolensky, *Un commonwealth medieval : Bizanţul,*Editura Corint, Bucureşti, 2002, p. 56-84

[28] E. Husserl, *op. cit.*, p. 12

[29] *Ibidem*, p. 144

abordarea prin analogie a dus la coabitare politică[30] . Acest gen de abordare a implicat şi atitudinea religioasă. *Oikoumene* ca teritoriu virtual bizantin a avut o componentă fundamental creştină. Sisteme politice străine în esenţă de cel bizantin, au ajuns astfel să graviteze în jurul acestuia[31]. Complexul superiorităţii politice a fost însă temperat de valorile moral-creştine: smerenia, *amerimnia, xeniteea* etc[32].

Analiza fenomenologică a conceptelor de limită, vecinătate, prezenţă, aprezenţă nu este posibilă fără o abordare din sistemul de referinţă opus celui bizantin, al acelor *ethnoi* (barbari, necreştini) care au intrat în contact cu Bizanţul. Slavii şi bulgarii, de exemplu au încercat să se poziţioneze, să se circumscrie spaţiului politic bizantin. Ei au devenit parte a fiinţei politice bizantine, cu acordul tacit al Imperiului, până în vremea dinastiei macedonene[33]. Efectivitatea prezenţei lor se simte până la atacul tătaro-mongol (1240) când Ţaratul lui Ioan Asan al II-lea îşi încetează existenţa[34] .Predicatul efectivităţii prezenţei politice a adaugat conceptelor de *peras, horos, apodemia*[35], percepţia atât din perspectiva Imperiului cât şi din perspectiva barbară[36].

Perimetrarea teritorială ca fundament al unei intenţionalităţi politice şi religioase a dus la formularea unui context ustensilic[37] în ideologia politică bizantină: scopul raporturilor cu barbarii a fost cel civilizator- prin creştinare, şi de concretizare a impulsului apodemic bizantin, prin extinderea graniţelor. Acest context ustensilic a asigurat apodemia graniţelor din secolele IX-XI (876-1056)[38]. Extinderea frontierelor bizantine de la Eufrat, Caucaz, până în Italia, de la Dunăre până în Palestina[39] a deteriorat relaţiile cu bulgarii, şi a refăcut relaţia cu populaţiile din ţinuturile maritime de tradiţie greco-orientală. Politica graniţelor a evoluat în Imperiul Bizantin de la dorinţa de *imitatio imperii* din vremea lui Iustinian, la universalismul dinastiei Macedonene. Procesul poate fi surprins şi la nivel antroponimic: a dispărut din *trianomina* de tradiţie romană indicaţia privind locul de naştere al individului (*natale solum*)[40]. Originea etnică şi-a pierdut importanţa în favoarea unei *patria communis*- Imperiul Bizantin. Menţionarea provinciei de proveniență într-un antroponim a devenit treptat (de la Constantin cel Mare la Iustinian) expresia unui particularism etnic politic, şi cultural nerelevant[41]. Noile solidarităţi din vechile provincii imperiale au fost determinate de cetăţenia creştină[42]. Creştinul străin şi călător pe pământ nu mai avea nevoie de vechile repere ale teritorialităţii. Teologia politică bizantină de după Eusebius din Caesareea[43] a asociat Imperiul cu moştenirea lui Dumnezeu. În acest context,nu originea individului, ci destinaţia acestuia, *telos*-ul creştin a devenit principalul subiect al dialogului dintre Stat şi Biserică.

---

[30] De exemplu, emirul turc Tzachas a fost ajutat să-şi construiască flota cu care a pustiit ţărmul egeean şi a ameninţat Constantinopolul de populaţia bizantină din jurul Smirnei. de asemenea, bizantinii din Frigia au refuzat să iasă de sub autoritatea turcilor, în vremea basileului Ioan Comnenul, pentru că adoptaseră deja modul de viaţă al acestora; cf. H. Ahrweiller, *op. cit.,* p.64

[31] În familia imaginară a suveranilor, prinţul germanic era numit frate, ţarul bulgar fiu, iar prinţii mai puţin importanţi, prieteni; *Ibidem,* p. 45

[32] A. Guillaumont, *op. cit., passim*

[33] D. Obolensky, *op. cit.,* p. 61-63

[34] *Ibidem,* p. 266

[35] trecerea de la conceptul de frontieră geografică, la frontieră virtuală s-a făcut fără nici o dificultate în contextul teologiei politice bizantine.

[36] Martin Heidegger, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 88-90

[37] *Ibidem,* p. 268-273

[38]H. Ahrweiller, *op. cit.,* p. 36-56

[39] *Ibidem,* p. 39

[40] Fr. De Martino, *Storia de la costituzione romana,* V, Napoli, 1975, p. 470-496

[41] *Ibidem,* p. 538-540

[42] *Ibidem,* p. 530-558

[43] Jaroslav Pelikan, *Tradiţia creştină. O istorie a dezvoltării doctrinei,*I, *Naşterea tradiţiei universale (100-600),* trad. Silvia Palade, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 31.

Din secolul al XIII-lea, sub impactul cruciatei, şi a raportului direct cu lumea musulmană[44], identitatea teritorială a fost marcată de relaţia adverbială ἐνθαῦτα (Imperiul Bizantin)- ἐκεῖνον (dincolo). În *Memoriile* lui Georgios Sphrantzes[45], sintagma περάω ἐκεῖνον desemnează trecerea în ţinutul ostil (din perspectivă inversă, otomană, termenul este *dar ul harb*[46]), sintagmă prezentă şi în cronica mai timpurie a lui Macarie Melissenos[47] . Ducas[48] foloseşte pentru „ţinuturile străine" adverbul τὰ ἀλλότρια.

Aşadar, raportul ἐνθαῦτα- ἐκεῖνον- ἀλλότρια se referă la suma elementelor distinctive celor două spaţii religioase: spaţiul creştin şi spaţiul musulman, şi marchează existenţa unor τόποι în care dialogul nu poate exista decât la nivel politic.

Apodemia graniţei dintre creştini şi musulmani, dintre *dar ul Islam* şi *dar ul keferî* este rezultatul unor construcţii politice, dar şi al identităţii religioase.

Întâlnirea dintre *horos*-ul bizantin şi conceptele musulmane *uç* (frontieră) şi *ilhak* (anexare, extindere), fundamentale în afirmarea pretenţiei de universalitate musulmană a avut consecinţe dramatice pentru Imperiul Bizantin[49].

Conform dreptului otoman al popoarelor, locul Imperiului Bizantin se afla în *dar ul Islam*[50], scopul instituţiei sultanale fiind „să mărească poporul profetului şi să-l micşoreze pe cel al bizantinilor"[51] :καὶ κατὰ σχοπὸν εἶχε τοῦ αὐξάνεσθαι τὸ τοῦ προφήτου ἔθνος καὶ ἐλαττοῦσθαι τὸ τῶν Ῥωμαίων. Pentru anexarea teritoriilor bizantine la Casa Islamului, Ducas foloseşte la aorist, verbul συνάπτω (a uni)[52]. În Casa Islamului, identitatea politică a Bizanţului a fost anulată. Singura concesie a fost integrarea în categoria oamenilor cărţii (recunoaşterea identităţii culturale)- *ahl al kitâb*, alături de evrei şi zoroastrieni[53].

Diastema este, în plan politic un spaţiu al acomodării cu „celălalt", iar în plan religios este intervalul necesar acomodării cu realitatea ultimă. Conceptul este aplicabil atât pe verticală, ca paranteză între Creator şi creaţie, cât şi ca un continuum explicativ între timpul profan şi cel liturgic.

Eshatos, concept de origine neotestamentară[54] are un sens adverbial, de noutate absolută, noutate continuă- ἔ□□□□□□□□ ἐ□'□ἔ□□□□□□, şi un sens substantival de *ultimum, extremum*, realitate ultimă- □à□ἔ□□□□□□□□marginea pământului în kerigma creştină[55] - ἐ□ς□ἔ□□□□□□□□□ῆς□□ῆς□□limită preontică, în teza congenezei lui Dumnezeu cu lumea[56], reper ktisiologic, anterior Genezei, reper pretemporal- ἐ□'□ἔ□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□[57]□

Din tipologia frontierei metafizice am ales termenii *akron, chasma, horos, yesod, peras- perasis, methorion, phragmos.*

---

[44] Emanoil Băbuş, *Bizanţul între Occidentul creştin şi Orientul islamic (secolele VII-XV)*, Editura Sofia, Bucureşti, 2006, p. 116-132

[45] Georgios Sphrantzes, *Memorii. 1401-1477*, ed. Vasile Grecu, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1966, VII, 2, 22; VII, 3, 9, p. 8-10

[46] Viorel Panaite, *Pace, război şi comerţ în islam. Ţările române şi dreptul otoman al popoarelor(secolele XV-XVII)*, Editura All, Bucureşti, 1997, p. 72.

[47]Macarie Melissenos, *Cronica, 1258-1481*, I, 5, 20, *apud* G. Sphrantzes, *op. cit.*, p. 21.

[48] Ducas, *Istoria turco-bizantină (1341-1462)*, ed. Vasile Grecu, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1958, XV, 4, 28

[49] V. Panaite, *op. cit.*, p. 85-96

[50] *Ibidem*, p. 102

[51] Ducas, *Istoria*, XXIV, 5, p. 186-188

[52] A. Bailly, *Abrégé du dictionnaire grec-français*, Paris, 1928, p.828

[53] V. Panaite, *op. cit.*, p. 106-107

[54] Alfred Schmoller, *op. cit.*, p. 198. Sfârşitul timpului uman şi instituirea veşniciei- *Fapte* 2,17, Ioan 6,39-48; 7,37; Hb 1,2; 5,3;

[55] *Fapte* 1,8.

[56] 1Pe 1, 20.

[57] *Ibidem*.

Akron este limita dincolo de care raţiunea umană nu poate trece, expresia apofatismului absolut: ἀ□□ἄ□□□□□□ὐ□□□□□□ἕ□ς□ ἄ□□□□□□ὐ□□□□[58]. *Akron* este unitatea de măsură a topologiei metafizice. Sintagma ἀ□□ἄ□□□□□ἕ□ς□ἄ□□□□□exclude ideea de compartimentare verticală, prezentă în gnosticism şi în gândirea iudaică târzie; „lăţimea, lungimea, înălţimea şi adîncimea lumii spirituale”[59]- □□□ά□□ς□□□□ὶ □ῆ□□ς καὶ ὕ□□ς □□ὶ □ά□□ς care definesc pleroma creştină sunt reduse la o singură unitate de măsură- *akron* cu sensul de origine şi hotar.

Chasma este termenul utilizat pentru a desemna hotarul dintre Infern şi Paradis[60]: □□□□□ὺ□ή□□□□□□ὶ□ύ□□□□□ά□□□□□έ□□□ἐ□□έ□□□□□□

Horos- Sthauros defineşte, în vocabularul gnostic graniţa dintre *pleroma* şi *kenoma*, dintre sus şi jos, dintre cunoaştere şi necunoaştere

Perasis înseamnă trecere, traversare, transformare. Termenul a fost utilizat în gnoza clasică pentru a indica urcarea şi coborârea sufletului prin sferele planetare, depăşirea frontierelor dintre cele şapte ceruri[61].

Methorion este un concept împrumutat din gândirea gnostică basilidiană[62], care exprimă ideea de înstrăinare, de apartenenţă la două realităţi necomplementare (în lume şi în afara lumii, în timp şi în afara timpului). In gnosticism, ca şi în creştinismul bizantin, *methorion* este atributul unuei existenţe parepidemice, care transcede limitele, dar rămâne limitată în materie, în timp, în destin[63].

Syaga, phragmos[64] este hotarul păzit de heruvimi care desparte două ordine de realitate şi două niveluri ontologice; graniţa dintre spaţiul sacru al paradisului şi spaţiul profan al *oikoumenei*.

Din multitudinea termenilor care au contribuit la definirea peratologiei dogmatice am analizat semnificaţiile perihorezei, limitele ktisiologice □□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□ς, şi verbele metairein şi metabainein care definesc caracterul instabil al limitei spaţiale şi temporale.

Verbul □□□□□ί□□□□[65]□indică, traversarea, trecerea dintr-un *topos* în altul, caracterul incert, instabil al limitei (*peras, horos*). Verbul sugerează metamorfozele unui spaţiu gândit, retuşat simbolic, fiind propriu geografiilor identitare. In acest context, limita are rolul de a asigura întâlnirea dintre trecut şi prezent.

Verbul *metairein* sugerează depăşirea dificultăţilor de ierarhizare a treptelor ontologice dintre cetatea terestră şi cetatea lui Dumnezeu, fără a intra în contradicţie cu verticalitatea dinamică a spaţiului divin.

Spre deosebire de verbul *metairein,* verbul *metabainein*[66] indică transferul drastic dintr-un topos în altul, dintr-o stare ontologică în alta.

În „imaginaţia militară”, nevoia de a marca graniţele prin drumuri a fost desemnată în Imperiul Târziu cu termenii *praetensio, praetentura*, iar unităţile de măsură ale extinderii puterii imperiale au fost miliarii[67].

În *De Administrando Imperio*[68] basileul înlocuieşte mai vechiul termen *eschatia,* care definea marginea, limita, graniţa, cu termenii *synoros* (delimitare), *akra* (extremitate), *horos,*

[58] Matei 24, 31;Marcu 13, 27.
[59] Efeseni III, 18.
[60] Luca 16, 26
[61] I.P. Culianu, *Psihanodia*, p. 99-113.
[62] Jean Danielou, *Biserica primară de la origini până în secolul al III-lea*, Editura Herald, Bucureşti, 2008, p. 83-85.
[63] Henri- Charles Puech, *Despre gnoză şi gnosticism*, Editura Herald, Bucureşti, 2008, p. 244.
[64] Matei 21, 33; Marcu 12,1; Luca 14,23; Efeseni 2, 14 .
[65] Matei 13, 53; 19,1.
[66] Matei 8, 28.
[67] *C.R. Whittaker*, p. 80.

horion, horismos (graniţă, hotar)[69]. În secolul al XII-lea, Ana Comnena a folosit aceeaşi termeni pentru a defini graniţele stabilite prin tratatele de pace[70].

În poemele lui Manganeius Prodromus[71] scrise în jurul anului 1156, după conflictele bizantino-maghiare[72] vocabularul peratologic defineşte *horos*-ul dintre lumea romană şi cea non-romană, localizat la Dunăre. Fluviul este numit *horon* („frontiera de apă"), *metaichmian* (teritoriul nimănui), *horizon ton horizonta* (limita ultimă), *horotheton* (graniţa dintre *oikos*-ul bizantin şi lumea ostilă de dincolo de frontieră, pe care poetul o numeşte *hyperoria*).

[68] *De Administrando Imperio*, ed. G. Moravesik, Washington DC, 1967.
[69] *De Administrando*, 140, 144, 154, 212, 214.
[70] *Alexiada* I, 138; II, 43.
[71] Poemele de tip *enkomion* 2, 7, 15, *apud* Paul Stephenson, *op. cit.*, p. 234-235.
[72] 1150-1155, *Ibidem*, cap. VII.

STANCA-IOANA BUCUR
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

THE AVATARS OF LITERARY DIARY IN MIRCEA HORIA SIMIONESCU'S PROSE

Abstract: Mircea Horia Simionescu considers that any piece of writing, no matter prose or dairy, is literature after all. In his journals facts from real life are distorted, the documentary is contaminated with fiction in the need to impress the readers by altering personal history, which can be made more interesting by adding unreal, invented details or by hiding or excluding details the writer is not proud of. In Mircea Horia Simionescu' diaries, reality and fiction fuse together at such an extent that they ought to be considered prose in the true sense of the word.

Keywords: distorted, contaminated, fiction, impress, hide.

Considerată în funcție de gradul de ficționalitate, proza scriitorului Mircea Horia Simionescu poate fi împărțită grosso modo în trei categorii beletristice: una reprezentată de cărțile-dicționar ale binecunoscutei tetralogii *Ingeniosul bine temperat,* o alta constituită din volumele de proză fantezistă, imaginativă în care – în pofida eforturilor scriitorului de a deconstrui și remodela canoanele literare într-un mod foarte original, propriu, precum și de a răsturna relația autor-narator-personaj – se poate totuși vorbi de prezența unor eroi, a unui fir epic, a unor teme recurente, și ultima categorie, cea de-a treia, reprezentată de proza confesivă.

O notă caracteristică a literaturii scrise de Mircea Horia Simionescu este faptul că experiența autobiografică a scriitorului îi oferă acestuia material pentru cărțile sale ficționale, la fel cum proza sa confesivă nu urmărește întotdeauna să fie copia fidelă a realităților trăite, ci se contaminează cu elemente fictive.

În mai toate romanele lui Mircea Horia Simionescu există referiri la tatăl său a cărui pierdere i-a afectat nu numai copilăria, ci întreaga viață, dar și amănunte legate de mama și fratele său, de prietenii cu care a înnodat legături trainice. Pe de altă parte, jurnalele acestui scriitor nu sunt o simplă însemnare sterilă, lipsită de emoție sau culoare, a întâmplărilor trăite, ci arena în care fapte de viață se împletesc cu elemente fictive, închipuite, introduse cu scopul de a pigmenta informațiile transmise și de a capta astfel atenția cititorilor. De asemenea, scriitorul e foarte posibil să fi omis unele detalii sau episoade pe care le-a simțit ca fiind stânjenitoare.

Se pune atunci problema „purității" acestor pagini, a sincerității autorului lor, problemă care, de altfel, nu afectează în nici un mod valoarea estetică a unei proze autobiografice, care e în cele din urmă literatură, nu spovedanie. Astfel, referindu-ne la Mircea Horia Simionescu, „<<puritatea>> s-ar traduce în acest context, prin autenticitate, atât a trăirii, cât și a scriiturii. Prozatorul știe însă, deopotrivă cu exegeții moderni ai genului autobiografic, că memoriile, autobiografia, jurnalul intim ori corespondența nu mai reprezintă de mult doar o consemnare seacă, tranzitivă, contabilicească a realității. Convenționalizarea și ispita literaturizării au transformat literatura confesivă într-un gen hibrid, la granița dintre

referențial și ficțiune, a cărui analiză presupune un instrumentar specific, o combinație subtilă de hermeneutică existențială și de critică estetico-literară”[1].

Până la jurnalele lui Mircea Horia Simionescu acest gen literar a evoluat ca stil și perspectivă, critica literară observând, firește, schimbarea de viziune asupra posibilităților oferite autorilor de către proza autobiografică. Fenomenul de „literaturizare” a experiențelor de viață nu mai era nou la vremea când Simionescu își publica jurnalele. Autorul mărturisește cât de dificil e să rămâi sincer și credincios succesiunii evenimentelor, proces aproape imposibil de urmat. Într-unul din jurnalele sale, scriitorul Mircea Horia Simionescu abordează franc acest aspect, destăinuind cititorilor tendința sa de a-și disimula sinceritatea și de a-și „parazita” textul cu tot felul de impurități, alcătuind „ipostaze” neveridice, dar corespunzătoare impresiei pe care el dorește să o lanseze: „La trei pagini zece paraziți. A înainta înseamnă a falsifica (eu, sinceritatea întruchipată!) și a mă preda la capăt drept altul. Acum știu: să las lișiile să se așeze, să devină – cum spune domnul Cernescu de Naturale – conglomerat. Voiam să fiu marmură, iată-mă conglomerat. Starea de impuritate, imbecila ...”[2].

În procesul de creație intervine nu numai memoria, ci și starea de spirit în care se află scriitorul, fantezia, sau nevoia de a omite anumite detalii. Mircea Horia Simionescu reiterează ideea potrivit căreia nu numai dorința de a te înfățișa drept un altul, de a configura o variantă fictivă superioară originalului, dar și atenția deosebită acordată structurării materialului și manierei de scris, stilului, generează această abatere de la veridicitatea absolută a faptelor relatate. Există deci întotdeauna o distanțare între cele două instanțe: autenticitatea biografiei și autenticitatea scrierii.

Criticul literar Mihai Zamfir explică această deviere de la adevărul faptic la adevărul textual, astfel: „omul nocturn este cel care relatează întâmplările prin care trece fratele său diurn – și le deformează în mod corespunzător, surprinzându-le cu totul alt spirit și atribuindu-le o semnificație pe care n-o aveau. Operația de atribuire, evident absentă în proiectul inițial, sfârșește prin a <<falsifica>> intenția primordială și prin a transforma jurnalul în *noctal*, adică în literatură, în pagină ce adoptă fără să vrea regimul fictiv”[3].

Însuși procesul de scriere a prozei confesive a suferit modificări de percepție în timp, acesta nemaifiind o înșiruire searbădă de detalii, de evenimente, ci dobândind un anume grad, mai mare sau mai mic, de ficționalitate, datorat în mare măsură conștientizării din partea scriitorului a faptului că trebuie să-și atragă cititorii. Aceast fapt îl semnalează și autoarea Gabriela Gheorghișor care afirmă că „de altfel, tot fenomenul receptării, în sens larg, a determinat și mutațiile majore ale genului, care, dacă n-a intrat în <<casa>> literaturii, a devenit oricum o <<anexă>> a acesteia. Trecând din spațiul privat în cel public, scrierile confesive, al căror rost era să fie sincere (și postume), au renunțat la exclusivitatea scopului <<utilitar>> (*aide-memoire*, nevoie de auto-mărturisire sau de dialog, mărturie a epocii etc.). Schimbarea statutului lor a influențat și atitudinea autorului, care nu mai putea face abstracție de opinia cititorilor. Din această cauză a sporit și grija pentru redactare, au apărut rescrierea, retușurile, finisarea, în ultimă instanță, înfrumusețarea”[4].

Acest fenomen de ficționalizare în numele literaturității este prezent chiar din primul volum autobiografic al lui Mircea Horia Simionescu, intitulat *Trei oglinzi*. Această scriere e destinată unui an din adolescența scriitorului, mai exact anului 1946.

În acest jurnal Mircea Horia Simionescu explică oarecum dezechilibrul de care vorbeam, cel care înclină balanța în favoarea imaginației și în detrimentul veridicității faptice. Scriitorul începe prin a face un deziderat din relatarea cu maximă fidelitate a diferitelor

[1] Gabriela Gheorghișor, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea și fetișizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2011, p. 145.
[2] Mircea Horia Simionescu, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 8.
[3] Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 188.
[4] Gabriela Gheorghișor, op.cit., pp. 147-148.

experienţe trăite în acel an, un fel de program pe care jură să nu-l trădeze: „Caut să nu mint, să nu povestesc ce nu am văzut, încerc (Dumnezeu să mă ajute) să mă plasez între lucruri şi oameni cât se poate de corect”[5]. Dar în fraza imediat următoare se contrazice, demonstrând şi de ce un astfel de parcurs ar fi imposibil: „De bună seamă, orice scriere e o trădare a modelului ales. Nu numai scriere : în copilărie, făcând umbre pe pereţi. Ochii vedeau profilul unui animal fantastic, cu aripi de solzi şi coadă multicoloră de păun, peretele se înfiora de splendoarea lui, dar, când îmi împleteam degetele şi căutam conturul, doar conturul, nu izbuteam să înfăţişez decât o caricatură. Renunţam pentru multă vreme să-mi mai târăsc în noroi închipuirile. La începutul paginii acesteia, întrevedeam un tablou încântător, mi se părea că am de scris lucruri extraordinare. Recitesc şi văd că nu s-a ales mai nimic. Am închis cu asta o mulţime de drumuri ce mi se păreau atrăgătoare. Gândul liber s-a umplut de scaieţi”[6].

„Scaieţii” sau „paraziţii” sunt produsul imaginaţiei sau al stării de spirit care face ca aceeaşi realitate să pară diferită de la un moment la altul. Prezenţa acestora în paginile cărţii au ca rezultat un joc cu măşti, autorul având libertatea de a le schimba după bunul plac. Mircea Horia Simionescu face aluzie la acest procedeu de ficţionalizare coştientă şi controlată a realităţii şi încearcă să îl explice: „Avem în casă trei oglinzi. Mă cercetez îndeaproape. Trăsăturile şi părţile sunt la fel în toate trei, dar persoana alta în luciul fiecăreia. Sunt foarte neîncrezător că o a patra mă va arăta corect. Sau să-mi arate unde e eroarea, s-o ştiu şi eu, care port o oarecare răspundere pentru starea mea de-acum şi din clipa ce urmează”[7].

Scris în vremea anilor de liceu (1946) şi reluat după aproape treizeci de ani, după cum reiese dintr-una dintre consemnări[8], *Trei oglinzi* ne oferă o sumedenie de informaţii, notate zilnic, despre familia Simionescu, despre modul în care a luat naştere „Şcoala de la Târgovişte”, despre relaţia tânărului Mircea cu prietenii săi care au aceleaşi înclinaţii literare, şi totodată despre atmosfera de la liceu, despre profesori sau despre dificultăţile pe care le întâmpină liceanul la unele materii. Detaliile pe care ni le oferă scriitorul conturează de fapt un stil de viaţă surprins în ritmul său domol, în întâmplări mărunte, de fiecare zi. Eugen Simion aprecia că „**Trei oglinzi** constituie indirect , un roman de familie şi, tot indirect, un roman despre adolescenţii de provincie în primii ani după război. L-am putea compara, prin substanţa şi chiar prin formula lui, cu romanele scrise în aceeaşi perioadă de Dinu Pillat, cu deosebirea că, pentru adolescenţii târgovişteni, modelul intelectual nu este Gide, ci G. Călinescu”[9].

Jurnalul *Trei oglinzi* surprinde evenimente sociale şi politice, dar acestea sunt descrise mai mult accidental, importante rămân întâmplările care au legătură cu formarea scriitorului Mircea Horia Simionescu şi cu cele care surprind atmosfera familială şi relaţiile cu prietenii. Cu toate acestea, după cum observă şi criticul Eugen Simion, autorul jurnalului a omis multe amănunte care ar fi putut da savoare şi pregnanţă jurnalului uceniciei în ale scrisului. Criticul remarcă cu părere de rău: „Citind jurnalul lui M. H. Simionescu – indiscutabil interesant – regret că el a lăsat deoparte unele <<lucruri trăite>>, pentru că tocmai acestea dau, de regulă, substanţă şi culoare notaţiilor intime. În **Trei oglinzi**, romanul familiei şi cronica adolescenţei provinciale sunt mai reuşite, literar vorbind, decât romanul formaţiei intelectuale”[10].

Interesant de urmărit sunt opiniile literare pe care Mircea Horia Simionescu le avea încă de la optsprezece ani, nu numai referitoare la modul în care se scrie literatura al cărei resort trebuie să rămână jocul ingenios, ci şi în privinţa subiectului şi naraţiei. În acest jurnal

[5] Mircea Horia Simionescu, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 6.
[6] Idem.
[7] Ibidem, p. 8.
[8] Ibidem, p. 174.
[9] Eugen Simion, *Jurnalul intim*, în „România literară”, nr. 27, 2 iulie 1987, p. 4.
[10] Idem.

sunt prezente ideile pentru *Dicționarul onomastic*[11], *Nesfârșitele primejdii*[12], *Breviarul*[13] sau *Bibliografia generală*[14]. Tânărul autor își dă seama de rolul pe care îl joacă în actul scrierii spontaneitatea gândului, devierea de la cursul calculat și incolor al narării, descoperiri de care se va folosi pe tot parcursul vieții sale ca scriitor. Iată ce hotărât își susține convingerile și metoda de lucru: „Fac ce-i de făcut : aștern pe hârtie jalnica făptură, scârboasa și infama, și o las să se usuce. Nu trece mult că, fie din pricină că nu m-am lepădat definitiv de ea, fie că viermele nu e decât un fragment, mă întorc îndatorat să-i cercetez mișcarea. Adaug ce-mi trece prin gând, alături sau dedesupt, ca un vers. Nu știu ce urmează, știu numai că mă trezesc cu o poezie sau o proză scurtă (poate fragment) după ce am acoperit o pagină și am pus punct. Se întâmplă – foarte rar – să mă surprind râzând de ce bine iese, cum absurdul se rotunjește într-o idee logică (chiar dacă logica nu e riguroasă și absurdul își păstrează trăsăturile)”[15].

Alături de acest fragment, există în acest volum de tinerețe numeroase referiri la procesul scrierii și la tehnicile de scriere.

Marian Papahagi, luând ca instrument de receptare ideile teoreticianului Gerard Genette, interpretează jurnalul lui Mircea Horia Simionescu în funcție de calitatea sa „paratextuală”, arătând că jurnalul acestuia „atrage atenția asupra scrisului literar propriu-zis, dincolo de materia mai mult sau mai puțin întâmplătoare se ascunde forța <<ilocuționară>> a unui mesaj ulterior. Radu (Radu Petrescu) îl găsește înzestrat pe mai tânărul său prieten pentru acest gen (<<Radu crede că sunt un spirit sarcastic și, mai mult decât el, cu stofă de *cusut* jurnal (...)>>) și judecata sa se confirmă (o știm astăzi) prin multe din cărțile scriitorului, care recurg la acest fel de scriere ca la un model compozitiv”[16].

Referitor la titlul ales de Mircea Horia Simionescu pentru jurnalul său de la optsprezece ani, același critic Marian Papahagi este de părere că cele trei oglinzi se referă la cei trei prieteni ale căror portrete se desprind mai pregnant din filele cărții: Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu și Costache Olăreanu.

O interpretare cu totul originală a titlului și a jurnalului o are Ruxandra Ivăncescu-Albu. Ea este de părere că „cele trei oglinzi, prezente, obiectiv și simbolic, în camera supraaglomerată de mobile și amintiri în care se sărbătorește ziua Anului Nou reapar, la un alt nivel semantic al lucrării, unde prezența oglinzii se dilată și se extinde la dimensiunile parabolei”[17]. Astfel, jurnalul este el însuși „oglinda” ale cărei margini ar fi reprezentate de începutul și sfârșitul aceluiași an 1946, oglindă ce reflectă imaginea în devenire a adolescentului Mircea Horia Simionescu. Procesul de scriere a jurnalului devine un act inițiatic de autocunoaștere, de căutare a sinelui, și mai mult decât atât, de conștientizare a propriilor nevoi spirituale aflate în ipostaza de a aduce noul acolo unde aparent totul a fost spus : „delimitată fiind astfel dimensiunea exterioară (rama), se dezvoltă și se adâncește acea interioară, (oglinda), dimensiunea subiectivă a cufundării în propriul eu. Buildungsromanul scris la persoana I, urmărește o devenire de un tip cu totul aparte – o devenire întru scriere și o devenire a scriiturii însăși. (...) Pericolul celui ce scrie pentru a se regăsi în adevărata oglindă este acela de a-și vedea chipul reflectat în miile de oglinzi ale textelor preexistente”[18].

Ruxandra Ivăncescu observă eforturile pe care autorul jurnalului le face pentru a fi original, conștient că pentru acest demers este nevoie de o primă etapă în care personalitatea

[11] Mircea Horia Simionescu, op.cit., p. 96.
[12] Ibidem, p. 149.
[13] Ibidem, p. 166.
[14] Ibidem., p. 173.
[15] Mircea Horia Simionescu, op.cit., p. 134.
[16] Marian Papahagi, *Un jurnal*, în „Tribuna”, nr. 39, 24 septembrie 1987, p. 4.
[17] Ruxandra Ivăncescu-Albu, *Jurnal și roman*, în „Astra”, nr. 12, decembrie 1987, p. 10.
[18] Ruxandra Ivăncescu-Albu, *Jurnal și roman*, în „Astra”, nr. 12, decembrie 1987, p. 10.

scrierii lui se va pierde în „conglomeratul”[19] literaturii deja existente. Ambiția de a scrie ceva unic și extraordinar, nevoie devenită laitmotiv al jurnalului, este cea care își subordonează toate celelalte informații legate de biografia scriitorului-personaj.

Într-o interpretare antropologică a textului, Ruxandra Ivăncescu consideră că acest jurnal încadrează o perioadă ce are semnificația unui prag de trecere, argumentând că: „Cele două zile de Anul Nou (și el timp de trecere și, deci, timp de excepție prin excelență), rame ce încadrează oglinda, primesc semnificația acelui <<în vremea aceea>> situând aventura scrisului și a scriiturii <<dincolo de bine și de rău>>. Acel an de scris devine, prin <<înrămare>>, prin <<punere în oglidă>> o <<punere în abis>> în care experiența personală, autobiografia se ridică la dimensiunile exemplarității, subiectivitatea și particularitatea devin generale și tipice. Experiența prieteniei, a inițierii erotice, <<descinderea în infern>> (v. dantescul episod al spitalului), chiar și nelipsitul <<maestru inițiator>> (Tatăl), tradiționale structuri – nucleu ale ciclului inițiatic se subsumează trăirii livrescului și trăirii întru literatură. Căutare, rătăcire și regăsire în oglinzile textelor ce aspiră la re-naşterea ca text nou și unic, existența prezentată în cartea celor *Trei oglinzi* trece de la consemnarea jurnalieră la dezvoltarea în epos, scriitură ce <<oglindește>>, prin excelență, aventura devenirii umane”[20].

În contrast cu aprecierile favorabile ale Ruxandrei Ivăncescu și în acord cu părerea lui Eugen Simion, un alt critic, Tudorel Urian, sancționează lipsa de sinceritate a acestui jurnal, ce se datorează și în viziunea sa, revizuirilor autorului matur Mircea Horia Simionescu. Asemeni lui Eugen Simion, Tudorel Urian consideră că dacă ar fi fost un jurnal propriu-zis, sincer, *Trei oglinzi* ar fi trebuit să dedice mult mai multă atenție experienței iubirii atât de importantă pentru un adolescent[21].

După părerea sa, o încadrare a acestei cărți într-o anumită categorie este dificilă deoarece ea nu se pliază cerințelor și trăsăturilor jurnalului intim propuse de Jean Rousset în „Caiete critice”, având un destinatar „intern” și unul „extern”: „Privit prin prisma acestei tipologii jurnalul ținut de Mircea Horia Simionescu în anul 1946 ne apare foarte greu de clasificat. Pentru că acest <<jurnal intim>> are un destinatar în timp – Radu Petrescu, liderul intelectual și literar al grupului căruia autorul intenționează să-i arate însemnările, și unul implicit, distanțat temporal, pentru că notează scriitorul, <<nu pot lăsa să se creadă orice despre mine. Iau tocul în mână spre a nu pieri în băltoaca interpretărilor aproximative>>. Or, este evident că un jurnal intim nu poate fi decât unul fără destinatar sau, oricum, fără un destinatar aprioric. Acest jurnal cu grad de deschidere maximă având un destinatar intern și unul extern, mai mult chiar fiind publicat antum, ridică pe lângă problema încălcării clauzei secretului o alta, cel puțin la fel de sensibilă: sinceritatea”[22].

După părerea acestui critic există două motive care constituie resortul scrierii acestui jurnal atipic: orgoliul de a deveni scriitor și nevoia de a se explica. Valoarea lui ar consta așadar nu în stil sau abordare, ci în acele rânduri sau pagini care nu îl au ca protagonist pe Mircea Horia Simionescu și care conturează atmosfera familială și socială a Târgoviștei aflate imediat după terminarea războiului.

Indiferent dacă părerea criticilor vis-à-vis de acest volum al lui Mircea Horia Simionescu diferă atunci când e pusă în discuție valoarea lui estetică, ei se află pe aceeași poziție apreciativă atunci când vine vorba despre valoarea lui documentară care surprinde perioada de formare a trei mari scriitori români: Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu și Costache Olăreanu.

[19] Mircea Horia Simionescu, op. cit., p. 8.
[20] Ruxandra Ivăncescu-Albu, *Jurnal și roman*, în „Astra”, nr. 12, decembrie 1987, p. 10.
[21] Tudorel Urian, *Jurnalul deschis*, în „Orizont”, nr. 32, 7 iulie 1987, p. 2.
[22] Idem.

Bibliografie

I. Bibliografia operei

1. Mircea Horia Simionescu, *Dicţionar onomastic*, E.P.L., Bucureşti, 1969.
2. Mircea Horia Simionescu, *Bibliografia generală*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.
3. Simionescu, Mircea Horia, *Jumătate plus unu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.
4. Simionescu, Mircea Horia, *Breviarul (Historia calamitatum),* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
5. Simionescu, Mircea Horia, *Toxicologia sau dincolo de bine şi dincoace de rău,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
6. Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

II. Bibliografie critică

A. În volume

1. Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1987.
2. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
3. Constantinescu, Mihaela, *Forme în mişcare: postmodernismul*, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1999.
4. Dragolea, Mihai, *În exerciţiul ficţiunii*, Editura Dacia, Cluj, 1992.
5. Eco, Umberto, *Opera deschisă*, EPLU, Bucureşti, 1969.
6. Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Editura Pontica, Constanţa, 1996.
7. Gheorghişor, Gabriela, *Mircea Horia Simionescu. Dezvrăjirea şi fetişizarea literaturii*, Editura Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011
8. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.
9. Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: Şcoala de la Târgovişte*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.
10. Lovinescu, Monica, *Unde scurte. Jurnal indirect*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1990.
11. Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
12. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
13. Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului intim*, I-III, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2001.
14. Ştefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000),* Editura Maşina de scris, Bucureşti, 2005.
15. Zamfir, Mihai, *Cealaltă faţă a prozei*, ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006
16. www.presamil.ro, *În căutarea tatălui pierdut*, interviu realizat de maiorul Dan Ghiju cu scriitorul Mircea Horia Simionescu.

B. În periodice

1. Ivănescu-Albu, Ruxandra, *Jurnal şi roman*, în „Astra", nr. 12, dec. 1987.
2. Papahagi, Marian, *Un jurnal*, în „Tribuna", nr. 39, 24 sept. 1987.
3. Simion, Eugen, *Jurnalul intim*, în „România literară", nr. 27, 2 iul.1987.
4. Simion, Eugen, *Proza lui Mircea Horia Simionescu*, în „România literară", nr. 49, dec.1987.
5. Urian, Tudorel, *Jurnalul deschis*, în „Orizont", nr. 32, 7 iul. 1987.

MARIA TERTECI
West University of Timişoara

CHILDHOOD IN THE SHADOW OF THE WALLS

Abstract: In times of totalitarianism, the prison walls or the surrounding area of the prison camps have restricted the physical, psychological and ideological freedom of numerous prisoners, either men or women, placing them in an anguishing and dehumanizing space. For women, however, deprivation of liberty by severe detention, either by cell or prison camp means not only physical and mental suffering, but also a suppressed motherhood. This results not only in cases of motherhood removal (women who are taken away from their children by sentencing) but also in a redefinition of the term motherhood (such is the case of the prisoners who give birth in prisons or camps). Therefore, quite often, between cold and wet walls or in the defined area of the camps children are born and grown. This study is proposing to expand this aspect, by pursuing such cases in the Romanian prison space and the Soviet camps of Kolyma, all as a result of the communist times.
The main bibliography will be the testimony of Ioana Berindei, I did Jilava in summer shoes [Am făcut Jilava în pantofi de vară, in original], and Evguenia Guinzburg's memoirs, The sky of Kolyma (The vertigo, vol.2), [Le ciel de la Kolyma (Le vertige, tome 2) in original]. The critical bibliography will have as reference the chapter Women and children of Anne Applebaum study, Gulag, a history.

Keywords: prison space, trauma, childhood, femininity, communism.

În perioada sovietică, infantilitatea carcerală a constituit una dintre repercursiunile adiacente detenției feminine. Astfel, între zidurile reci ale celulelor s-au născut copii care au rămas alături de mamele încarcerate. De asemenea, în structura lagărelor siberiene existau adevărate complexe destinate copiilor, acestea includeau spitale, lagăre de maternitate, creșe pentru nou-născuți și copii mici. Cert este faptul că prin simpla naștere într-un astfel de spațiu al desfințării, zeci de mii de copiii se supun de la început eșecului. Nu li se acordă o educație corespunzătoare, iar universul lor este unul complet denaturat față de cel real, aspect care le oferă acestor deținuți-miniatură false modele de urmat. În mărturiile feminine redactate de către victimele experienței carcerale sovietice se regăsesc amănunte valoroase despre destinele triste ale acestor copii, datorate îndeosebi faptului că privarea de libertate a copiilor constituie o reminiscență a detenției feminine

Regimurile totalitare au abolit drepturile umane ale cetăţenilor şi au creat un puternic dezechilibru în ordinea întregii umanităţi. Planul social reprezintă unul dintre palierele în care abuzurile totalitarismului s-au resimţit cel mai acut, deoarece prin arestările abuzive şi numeroase pe care le-a efectuat, regimul totalitar a destrămat unitatea de bază a societăţii, familia, proces cu grave consecinţe asupra întregii sfere umane. Situaţii foarte frecvente sunt cele în care mama este sustrasă de lângă copil, acesta rămânând în grija unor rude îndepărtate sau chiar în grija statului. Cazuri extreme sunt şi cele în care copilul devine el însuşi un deţinut, unul în miniatură, care este închis alături de mama sa sau născut între zidurile închisorii sau în zona lagărului. Copilul-deţinut este supus unor suferinţe fizice de neimaginat şi de asemenea, este privat de stabilitatea morală pe care i-ar putea-o oferi un cămin normal şi de şansa la libertate ca simbol al umanităţii. Situațiile de acest fel, sunt un efect al detenţiei feminine produs în sfera socialului. Prin devalorizarea termenului de maternitate se creează

traume nu doar asupra deţinutelor femei, dar şi asupra copiilor crescuţi într-un astfel de mediu. În acest microunivers, înconjuraţi de ziduri şi garduri neprietenoase şi opace, cresc copii care nu cunosc adevăratul sens al vieţii.

Cum au ajuns acești copii să fie deținuți ?

Proveniența acestor copii-deținuți este așadar, una cât se poate de complexă, fie mamele lor au fost închise fiind însărcinate, fie s-au născut ca urmare a abuzurilor la care deținutele au fost supuse, fie sunt un efect al practicării prostituției. Indiferent de modalitatea prin care au ajuns în categoria privaților de drepturi, acești copii sunt extrem de numeroși. În studiul său efectuat asupra structurii interne a Gulagului, *Gulagul o istorie,* Anne Applebaum afirmă că în anul 1949, conform unui raport efectuat de inspectorii de lagăre, existau 503 000 deținute femei, dintre care 9300 erau gravide, iar 23.790 aveau copii mici cu ele. O situație extrem de gravă, dacă luăm în considerare faptul că astfel, viitorul a aproximativ 30 000 de copii era dictat de regimul comunist și astfel se ratau destine sau se provocau traume. Puțini dintre copiii din interiorul lagărelor reușeau ulterior să depășească ororiile trăite; cei mai mulți intrând foarte repede în rândul infractorilor sau al inadaptaților social și astfel se întorceau în detenție.

Din categoria mamelor arestate fiind însărcinate se numără și Ioana Berindei, fiica politicianului Ioan Hudiță, condamnată la doi ani pentru omisiune de denunț. În momentul încarcerării, Ioana Berindei lasă acasă un băiețel de doi ani și patru luni pentru care își face griji, dar ulterior realizează că este însărcinată în momentul arestării și fiind declarată vinovată trebuie să rămână indiferent de context în închisoare. Pe toată durata sarcinii nu are parte de niciun control medical și doar de un regim alimentar subtil "preferențial": "*doi cartofi fierți în coajă și o bucată de morcov. Niște vitamine, mă rog...*"[1]. Fără sprijin medical, fără o alimentație adecvată și îmbrăcată într-o rochiță de in și încălțată în pantofi de vară, albi și cu toc își va purta cu greu sarcina în acest mediu neprielnic dat de închisori precum cele de la Interne, Mislea, Văcărești sau Jilava. Este numită ironic de către funcționarii penitenciarelor "*Aia de zice că-i gravidă*"[2], deoarece medical acest aspect nu era declarat, singura dovadă în acest sens fiind burta care tot crește. Despre toate aceste experiențe extreme protagonista se confesează în interviul acordat Laviniei Betea și editat în volumul *Am făcut Jilava în pantofi de vară. Convorbiri cu Ioana Berindei*. Ioana Berindei relatează astfel, în memoriile sale cum după opt luni de detenție la Jilava este mutată la Văcărești în vederea nașterii, la "spitalul" amenajat în paraclisul mănăstirii. Cazată la drept comun, printre deținute bolnave de tuberculoză sau de sifilis, ea naște o fetiță de 3,2 kg perfectă sănătoasă, pe care o numește Ruxandra. Este asistată la naștere nu doar de o simplă moașă, ci și de doi polițiști, cel de drept comun și cel politic, pentru a nu transmite vreo informație; exces de zel din partea statului. După naștere copila rămâne în închisoare alături de mama sa 11 luni. În primele 8 luni de viață ale Ruxandrei, Ioana Berindei primește biscuiți și lapte pentru fetiță, dar din momentul procesului în urma căruia este acuzată de omisiune de denunț și condamnată la doi ani de închisoare nu i se mai acordă niciun supliment de hrană. Pusă în fața acestei situații Ioana Berindei este nevoită să își împartă porția de hrană cu fetița devenită din ce în ce mai slabă: "Spălam boabele de fasole, spălam bucățile de cartofi din rația de deținută, ca să-i dau ceva să mănânce, să poată înghiți."[3] Trebuie precizat însă faptul că însăși mama se află într-o stare critică din punct de vedere medica. Deoarece pentru a-și proteja copilul se privează pe sine de alimentele oarecum bogate calitativ, fiind, astfel în continuu subalimentată. Ioana Berindei reprezintă deținuta mamă model, care se sacrifică pe sine pentru copilul aflat într-un

[1] Lavinia Betea, *Am făcut Jilava în pantofi de vară. Convorbiri cu Ioana Berindei*, București, Editura Compania, 2006, p. 146.
[2] Lavinia Betea, *Am făcut Jilava în pantofi de vară. Convorbiri cu Ioana Berindei*, București, Editura Compania, 2006, p. 147.
[3] Idem, p. 172.

mediu dezumanizant din ironia sistemului politic. De asemenea, ea însăşi se află în închisoare alături de propria mamă, Emilia Hudiță, soția țărănistului Ioan Hudiță, aflat în închisoarea de la Sighet. Cele două deținute, mamă și fiică, nu se află în aceeași celulă, ci uneori în aceeași închisoare sau pe același culoar. De multe ori Ioana Berindei se expune posibilității de a fi trimisă la "neagra"(carceră), doar pentru a-i arăta mamei sale că are o nepoțică, fetița este un trofeu scump pentru propria-i mamă, dar și pentru celelate deținute.

Se observă în cazul deținutelor, spre deosebire de cazul bărbaților încarcerați, acest aspect important al maternității sustrase sau denaturate, precum și al dorului intens pentru copii aflați dincolo de zidurile închisorii. Pentru deținutele din celulă micuța Ruxandra nu a constituit un deranj nici măcar când plângea, ci un motiv de bucurie, de alinare a tristeții și dorului de casă. Chiar și tuberculoasele doresc să o țină în brațe și s-o plimbe după ce s-au legat cu ceva la gură în prealabil : " Sînt tuberculoasă, dar lăsați-mă s-o plimb. C-o țiu cu spatele lipită de mine, să îmi amintesc și eu de copiii mei."[4] Așadar acest copil supus inumanului încă de la naștere a reprezentat o modalitate de susținere morală pentru celelalte deținute. Cu toate acestea, experiența carcerală infantilă în universul detenției românești se poate ilustra prin acest caz. Ruxandra Berindei este copilul-deținut care suportă toate asprimile detenției: frig, mizerie, foame intensă și care în momentul eliberării resimte aceste traume instalate asupra făpturii sale fragile. În memoriile bunicii sale din partea tatălui, Dina Balș, și ea deținută, se relatează cum micuța Ruxandra la 11 luni i-a fost "înmânată" tatălui ei, soțul Ioanei Berindei și dusă acasă. Ruxandra însăși declară despre acest eveniment al „smulgerii" de lângă mamă: "Asta s-a întîmplat pe întîi martie 1952, cînd m-au eliberat: dintr-o închisoare cu gratii vădite am intrat într-o închisoare cu gratii invizibile... însă simțibile..."[5] Interesantă este percepția protagonistei asupra actului de părăsire a închisorii, moment ce pare a fi privit din perspectiva unui deținut eliberat după ispășirea pedepsei. O manieră foarte ciudată de a privi lucrurile, datorată traumelor instalate asupra sa în urma acestei experiențe limită trăită în primele luni de viață.

O altă consecință a suprimării libertăţii feminine o constituie faptul că aflate în detenţie, în închisori sau în lagăre de muncă, femeilor nu li se mai recunoaşte niciun drept, fiind astfel abuzate sexual de către cei aflați de partea puterii. Acest fapt are grave urmări: crearea unor puternice traume asupra victimelor, dar şi naşterea acestor numeroşi copii-deținuți nedoriţi. Dina Balș relatează de scene de o cruzime absurdă despre evenimentele la care a fost martoră în timpul detenției de drept comun, acuzată fiind de a fi ascuns niste bani de aur. În beciurile Miliției celulele femeilor și ale bărbaților erau ticsite cu hoți, criminali sau violatori, iar ușile erau veșnic deschise, femeile fiind expuse pericolului de a fi violate când mergeau spre toaleta aflată pe culoar "Dacă vreo neștiutoare pornea singură putea țipa cât o ținea gura căci nici un gardian nu și-ar fi dat silința să vadă ce se întâmplă și să sară în ajutor." Femeile erau astfel, supuse traumei violului colectiv, realizat uneori și de câte șase bărbați. Nu doar deținuții abuzau de femeile aflate în detenție, ci și gardienii.

În cel de-al doilea volum de memorii despre experiențele din anii petrecuți în lagăr, intitulat *Le ciel de la Kolyma*, Evghenia Semionova Ghinzburg, relatează despre o altă categorie de copii-deținuți, cei crescuți în interiorul lagărelor, înconjurați de zona de delimitare, asemeni condamnaților maturi. Născută în 1906, la Moscova, Evghenia Ghinzburg este profesoară la Universitatea din Kazan (Tatarstan). Este anchetată din 1935 și obligată să nu mai profeseze; în 7 februarie 1937 este arestată pentru activitate contrarevoluționară și constrânsă a plasa acuzația și asupra celor din jur. Refuză acest lucru și astfel vina rămâne doar asupra ei, în consecință este condamnată în august, același an, la zece ani de detenție într-o celulă de izolare și la încă cinci ani de privare de drepturi civice.

[4] Idem, p.167.
[5] Idem, p. 227.

Schimbările de pe scena politică date de înlocuirea lui Iehov cu Beria o scot din celulă și o trimite la muncă forțată în lagărele de la Kolyma, în nord-estul Siberiei, unde va munci până la epuizare la tăierea arborilor sau în mină. Este salvată de sprijinul și înțelegerea unui medic care o va numi infirmieră într-o creșă de copii ce funcționează pentru copiii născuți în lagăr.

Copiii lagărului

Copiii lagărului nu erau asemeni celor de pe continent, așa cum precizează Evghenia Ghinzburg, nu aveau cum să fie astfel, pentru că nu se bucurau de afecțiune, libertate sau educație. Nu îi învăța nimeni să se comporte normal, să comunice sau să se joace; aspecte esențiale dezvoltării unui copil, fără de care acesta poate avea grave probleme comportamentale ulterior. Spre deosebire de copiii evrei care erau privați de orice șansă, copiii-deținuți în Gulag primeau de la sistem un acoperiș desupra capului, ca oricărui alt deținut, și hrană, necondiționată de muncă, ca în cazul adulților, ci adesea, de cât de cuminți erau în ziua respectivă. Infirmierele care îi îngrijeau erau doar două la treizeci de copii, cărora trebuiau să le facă mâncare, să îi schimbe, să îi spele, să îi hrănească; timpul era insuficient pentru a se ocupa de ei. Astfel, de multe ori, erau tratați cu brutalitate, având mâinile legate la spate și hrăniți atât de repede încât nu aveau timp să înghită, scuipau sau vomitau acea hrană prea fierbinte, erau apoi bătuți și, mai ales, nu își însușeau hrana și astfel mulți erau malnutriți. În *Gulagul o istorie*, Anne Applebaum redă mărturia Havei Volovich, una dintre puținele femei care se purta ca o mamă. Din păcate aceasta va ajunge să privească cu durere cum din cauza condițiilor din lagăr fetița ei slăbește vizibil, iar în final, moare: „(Infirmiera) Înfășca pe copilul care era cel mai aproape de ea, îi lega mâinile la spate cu un prosop și începea să-i bage pe gât terci fierbinte, lingură după lingură, fără să lase copilul să înghită, de parcă ar fi îndoptat un pui de curcă."[6] Iar la cei mărișori care se puteau hrăni singuri actul hrănirii era înfiorător privitorilor deoarece era asemănător cu cel al unor sălbatici al căror unic scop este supraviețuirea. Lagărele pentru copiii, unde a lucrat Evghenia Ghinzburg, erau înconjurate și ele de garduri de sârmă ghimpată, la fel ca cele pentru deținuții majori. Ele erau împărțite în trei categorii, fiind dedicate noilor-născuți, celor micuți, dar și celor bolnavi grav. Acești copii nu aveau nicio noțiune a realității, nu știau cum arată o casă sau un cățel, iar universul lor avea traste limite irelevante:

" - Ia uite, i-am spus lui Anastas, arătându-i căsuţa pe care o desenasem. Ce-i asta?

- *Baracă, a răspuns foarte limpede băieţelul. Din câteva linii de creion am desenat lângă casă o pisică. Dar nimeni nu a recunoscut animalul(...) Apoi am desenat un gard de ţară tradiţional în jurul casei.*
- *Şi asta ce-i ?*
- *Zona ! a strigat Vera încântată. "* [7]

Lipsa de afecțiune, incapacitatea de a dezvolta sentimente empatice, precum și imposibilitatea de a mânca de fiecare dată când le este foame o hrană bogată calitativ, fac din acești micuți niște ființe egoiste, care își strâng cu putere gamela și mânâcă într-o poziție ofensivă fiecare strop de mâncare primit, ajutându-se în acest scop, de bucăți de pâine cu care șterg gamela sau adesea de propria lor limbă pentru a linge cu fervoare totul. Modul în care sunt hrăniți sau în care ei înșiși se hrănesc reflectă o gravă instabilitate emoțională a acestor copii, problemă care îi va afecta și mai târziu printr-o stare de foame continuă. Este sugestiv în acest sens exemplul fetiței Ioanei Berindei, căreia după eliberarea din închisoare îi este mereu foame, iar modul în care mănâncă este atât de trist și de matur. În ochii fetiței, bunica,

[6] Anne Applebaum, *Gulagul o istorie*, traducere din engleză de Simona-Gabriela Vărzan și Vlad Octavian Palcu, București, Humanitas, 2011, p.339.

[7] Evguenia Guinzbourg, *Le ciel de la Kolyma*, traduit du russe par Geneviewe Johannet, Paris, Editions du Seuil, 1997, p. 13.

Dina Balş, observă propria obsesie a mâncării şi durerea foametei, sentimente pe care ea însăşi le-a resimţit în timpul anilor de detenţie: "Cuminte şi tăcută, se aşeza şi rodea pâinea, cu aceeaşi foame neostoită."[8], dar pâine neagră, căci aşa se obişnuise încă din închisoare. Din disperarea de a recupera perioada de foamete îndurată alături de mama ei în închisoare, Ruxandra mănâncă orice: "Fetiţa şedea liniştită pe pat şi mesteca de zor, în mână ţinea o bucată mică de hârtie, dar corabia de pe abajurul lămpii aproape că dispăruse!"[9].

Un alt aspect extrem de grav identificat de Evghenia Guinzburg la copiii din lagăr este incapacitatea de a vorbi, de a gândi, de a crea conexiuni logice. Puţini sunt cei care vorbesc, deşi au aproximativ 4 ani, ei se împing şi urlă folosind sunete nearticulate, se muşcă sau se bat; acestea fiind formele lor de socializare. Pentru a putea vorbi au nevoie, nu doar de hrană şi adăpost, dar şi de stabilitate şi de fiinţe cu care să poată vorbi. Evghenia Ghinzburg încearcă să îi ajute, însă rezultatele muncii ei rămân aproape insesizabile din moment ce dintre toate infirmierele foarte puţine sunt interesate de situaţia acestor copii. Spre deosebire de aceştia, micuţa Ruxandra Berindei, crescută între zidurile închisorii, dar alături de fiinţe care o înconjoară cu multă simpatie şi încearcă să o ajute cât de puţin, începe să vorbească încă din primele luni de viaţă. Spre surprinderea tuturor, primul cuvânt rostit de ea este "tata".

Trăind într-un astfel de mediu dezumanizant cei mai mulţi copii dezvoltă încă de la vârste fragede un comportament violent, o violenţă gratuită aplicată celor din jur. Prin acest comportament încercând să îşi construiască un fel de zid în jurul trupurilor firave, un zid care să îi apere de rău.

Aspectul acestor copii era la fel de înfiorător ca şi comportamentul lor: plini de vânătăi, cu plăgi deschise, raşi în cap din cauza păduchilor, excesiv de slabi, trişti, murdari, îmbătrâniţi şi extrem de zdrenţuiţi. Evghenia Ghinzburg este înduioşată profund de chipurile lor triste şi îmbătrânite, o fetiţă de doar cinci luni avea un chip mumificat de foame şi durere, trupul ei fiind doar *„Un mic schelet acoperit de o piele uscată, ridată de om bătrân. Cât despre faţă (...) Era faţa unei persoane de 80 de ani, inteligentă, arogantă, ironică."*[10] La scurt timp fetiţa moare, iar ridurile dispar, redevenind bebeluş. Doar moartea le poate oferi decenţa de a fi copii, cu feţe senine şi neîncruntate de durere sau de atâtea lipsuri.

Între zidurile celulei sau între pereţii subţiri ai barăcii în care sunt închişi, acestor copii ai comunismului nu li se acordă nicio şansă la umanitate. Duc o viaţă paralelă celei normale, realitatea lor fiind una mult denaturată, de aici dificultatea de a vieţui normal după eliberare, deoarece faţă de un deţinut matur care se reîntoarce la o viaţă, relativ asemănătoare celei de dinainte, ei nu au conceptul de libertate sau de drepturi, şi ca urmare, nu ştiu cum să le folosească. Privindu-i pe aceşti copii, în umbra zidurilor stau supuse de atâta suferinţă câteva dintre mamele lor, multe au renunţat a mai purta grija acestor „corvezi" prin care au văzut doar o modalitate de a scăpa de munca grea din lagăr, pentru o scurtă perioadă, chiar dacă acest lucru însemna a suprima dreptul unei fiinţe la o viaţă normală încă de la naştere. De asemenea, o altă problemă majoră este cea a vieţuirii după "eliberarea" din lagăr şi a tristului statut de individ fără identitate. Deoarece funcţionarii Gulagului erau atât de indiferenţi şi de cruzi încât mulţi copii au fost despărţiţi pentru totdeauna de mamele lor. Acestea erau duse în alte lagăre de muncă, departe de ei, iar posibilitatea ca aceşti copii să fie înscrişi corect era minoră. În asemenea condiţii, în clipa eliberării, mamele nu îşi mai regăseau copiii.

Mame indiferente sau sfâşiate de durere şi copii îmbătrâniţi încă de la naştere, toate acestea sunt efectele unui regim inuman, ale cărui victime se luptă să renască dintre zidurile mute şi respingătoare. Abuzurile, neglijenţa, mizeria, foamea erau elemente definitorii nu doar

[8] Dina Balş, *Drumuri pustiite: memorii*, Bucureşti, Cartea Românească, 1993, p. 143.
[9] Ibidem.
[10] Evguenia Guinzbourg, *Le ciel de la Kolyma*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p.19, în franceză: "Un petit squelette, enveloppé d'une peau ridée de vieillard. Quant au visage… (…) C'était un visage de quatre-vingts ans, intelligent, moqueur, ironique."

pentru deținuții majori, ci și pentru cei minori, iar urmările acestui comportament distructiv venit din partea regimului comunist sunt majore: inadaptare, incapacitate de comunicare, dezvoltarea ulterioară a unor complexe și unor comportamente violente. Se constată, așadar, că zidurile celulelor, precum și gardurile de sârmă ghimpată au întristat profund chipurile a mii de copii crescuți la umbra lor în timpul regimului comunist din Europa de Est.

BIBLIOGRAFIE

Applebaum, Anne, *Gulagul o istorie*, traducere din engleză de Simona-Gabriela Vărzan și Vlad Octavian Palcu, București, Humanitas, 2011.

Betea, Lavinia, *Am făcut Jilava în pantofi de vară. Convorbiri cu Ioana Berindei*, București, Editura Compania, 2006.

Balș, Doina, *Drumuri pustiite: memorii*, București, Cartea Românească, 1993.

Courtois, Stéphane, Werth, Nicolas, Panné, Jean-Louis, Paczkowsk, Andrzej, Bartosek, Karel, Margolin, Jean-Louis, *Cartea neagră a comunismului. Crime, teroare, represiune*, cu colaborarea lui Rémi Kauffer, Pierre Rigoulot, Pascal Fontaine, Yves Santamaria și Sylvain Boulouque, București, Humanitas și Fundația Academia Civică, 1988.

Guinzbourg, Evguenia, *Le ciel de la Kolyma, Le vertige-Tome 2*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)

COSMINA CRISTESCU
"Transilvania" University of Braşov

THE ROLE OF THE ROMANIAN LANGUAGE TEACHER IN THE CONVEYANCE OF COMMUNIST IDEOLOGY (1948-1989)

Abstract: In the Communist era the role of the Romanian teacher is one of paramount importance because it has the mission of forming/ "formatting" young spirits. Of the quality and quantity of knowledge that the teacher possesses and it is able to give to the next generations, of his professional instruction (but mainly of his ideological training), depend on the efficiency of education and especially the effectiveness of propaganda. Most Romanian teaching methodologies of language and literature published during the communist regime offer one chapter aimed at developing teacher's training and to its role in teaching the subject. He is the one who controls and leads the process of training and education, he contributes to the overall goal (for over forty years) of the Romanian school i.e. the education of the younger generation in communist spirit.

Keywords: Communism, Romanian teacher, methodology, propaganda, curricula.

În România comunistă din timpul regimurilor Gheorghe Gheorghiu-Dej şi Nicolae Ceauşescu, învăţământul este controlat de stat şi politizat, având un rol semnificativ în formarea „omul nou", dependent de ideologia constrângătoare.

În pofida deselor schimbări care vor apărea în procesul de învăţământ în perioada orânduirii totalitare din România (la nivelul planurilor de învăţământ, programelor şcolare, manualelor, îndrumărilor metodice etc.), un element rămâne constant şi anume faptul că totul se desfăşoară perfect controlat, totul este ideologizat până la saturaţie. Nimic nu este lăsat la voia întâmplării deoarece de eficienţa îndoctrinării de astăzi depinde viitorul partidului de mâine: „În condiţiile desfăşurării construcţiei socialiste în ţara noastră, cadrelor didactice le este încredinţată nobila misiune de a pregăti şi forma pe viitorii cetăţeni ai statului, de a da patriei caractere ferme, conştiinţe superioare, oameni instruiţi, multilateral şi armonios dezvoltaţi, capabili să apere şi să sporească cuceririle şi realizările poporului, să aducă efective contribuţii patrimoniului de cultură şi civilizaţie al umanităţii.

Perfecta înţelegere a rostului şi răspunderii lor, dragostea adâncă şi mereu trează pentru copii şi pentru şcoală, devotamentul nemărginit pentru poporul şi patria noastră, încrederea şi ataşamentul faţă de orânduirea socialistă, interesul pasionat pentru profesiunea pe care o practică sunt numai câteva din trăsăturile comune majorităţii cadrelor noastre didactice, chezăşia calităţii şi a rezultatelor muncii lor devotate."[1]

În perioada comunistă, profesorului de limba română i se cere competenţă profesională, i se cere să fie bine pregătit din punct de vedere ştiinţific şi metodic, dar mai ales i se cere devotament faţă de partid. Cu alte cuvinte, o cât mai bună cunoaştere şi aplicare a principiilor esteticii marxiste pentru a obţine rezultate ideologice maxime: „Profesorul de limba şi literatura română este chemat printre cei dintâi să sădească în conştiinţa elevilor ataşamentul pentru idealurile comuniste, dragostea pentru Partidul Comunist Român, patriotismul. Prin evidenţierea clară a mesajului înaintat – ideologic, politic şi estetic – al operelor studiate, profesorul de limba şi literatura română dezvoltă sensibilitatea elevilor faţă

[1] *Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962, p.7.

de frumuseţile patriei, ale limbii şi literaturii române, faţă de tradiţiile de luptă pentru libertate naţională şi socială ale poporului nostru, faţă de realizările sale obţinute sub conducerea partidului."[2]

Deşi etapele politicii Partidului Comunist Român, precum şi etapele politicii educaţionale sunt diferite pe parcursul celor peste patruzeci de ani de regim totalitar în România, precizările în metodicile de predare a limbii şi literaturii române referitoare la rolul profesorului nu diferă mult. Permanent este accentuată latura ideologică, constrângătoare a pregătirii lui, în dauna libertăţii de formare a unor opinii proprii.

Evoluţia pe care pare să o parcurgă statutul cadrului didactic este una falsă, rolul principal al profesorului în societatea comunistă fiind acela de a îndoctrina minţile tinere, după ce a fost, la rândul lui îndoctrinat. Pentru a oferi un exemplu, începând din aprilie 1948, Ministerul Învăţământului Public se îngrijeşte să organizeze, la iniţiativa partidului, şcoli de îndrumare a corpului didactic, de fapt de reeducare a acestuia în spirit marxist-leninist. Cursanţii audiază conferinţe ţinute de membri marcanţi din conducere (Ana Pauker, Vasile Luca, I. Chişinevschi, Gh. Vasilichi etc.).

Normele vieţii şi muncii comuniştilor, ale eticii şi echităţii socialiste reprezintă codul în spiritul şi litera căruia profesorii trebuie să-şi desfăşoare întreaga activitate didactică: „Vorbind de o nouă concepţie asupra învăţământului, ajungem, implicit la abordarea conştiinţei noi a cadrelor didactice, chemate să pună în practică noua concepţie despre învăţământ."[3]

Mesajul ideologic are o rezonanţă cu atât mai mare cu cât se adresează unor minţi mai tinere. Acestea sunt mult mai vulnerabile, mai uşor de îndoctrinat, mai puţin capabile de a filtra informaţia primită: „Programul educativ elaborat de partidul, nostru, întruchipat în cadrul principiilor şi normelor muncii şi vieţii comuniştilor, al eticii şi echităţii socialiste constituie îndreptarul principial şi metodologic în educarea moral-cetăţenească a întregului popor, a tinerei generaţii începând de la vârsta cea mai fragedă."[4]

Dimensiunea ideologică pe care o presupune actul predării unei discipline este explicit exprimată de Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Partidului Comunist Român: „misiunea profesorului nu se reduce la actul transmiterii cunoştinţelor, ea presupune, în acelaşi timp, o mare răspundere pentru plămădirea personalităţii noilor generaţii de intelectuali, pentru modelarea conştiinţei lor cetăţeneşti, pentru cultivarea în rândul viitorilor specialişti a unor înalte idealuri de libertate şi progres social."[5]

Profesorul de literatură română are un rol activ în educarea celor ce vor construi mai departe socialismul: „Datoria şcolii şi în mod implicit a profesorilor de limbă română şi de limbi materne este de a contribui la pregătirea pentru muncă şi viaţă a tinerei generaţii, dezvoltând interesul pentru frumos, pentru ştiinţă şi cultură."[6]

Profesorul este un subordonat al entităţii colective a partidului-stat. Aproximativ aceleaşi idei se reiau în metodici diferite: „Profesorul de literatură este chemat să contribuie la realizarea educaţiei comuniste a tineretului şcolar, folosindu-se de înaltele virtuţi sensibilizatoare ale operelor literare."[7]

---

[2] Mircea Gheorghe, *Ghid metodic pentru predarea lecturii literare la clasele V-VIII*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982, pp. 6-7.
[3] Constantin Parfene, *Literatura în şcoală: Contribuţii la o didactică modernă a disciplinei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, p. 36.
[4] Eugen Blideanu, Ion Şerdean, *Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar. Citit-scris, citire, compunere*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981, p. 201.
[5] Nicolae Ceauşescu, *Dezvoltarea învăţământului, ştiinţei şi culturii*, Editura Politică, Bucureşti, 1979, p. 65.
[6] Constanţa Bărboi (coord.), *Limba şi literatura română în liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983, p. 29.
[7] Constantin Parfene, *op. cit.*, p. 158.

Pretenţia partidului de a dirija educaţia şi metodele prin care o face sunt reprezentative pentru o societate totalitară. Cele mai deplasate observaţii legate de rolul profesorului în societatea comunistă pot fi identificate în paragraful care încheie *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI* din 1950: „Şi, mai ales, profesorul trebuie să fie pătruns de faptul că el trăieşte şi munceşte în Republica noastră Populară, în drum spre socialism şi că i-a fost dată fericirea de a educa un tineret care trebuie să ducă mai departe cu hotărâre şi avânt lupta pentru construirea lumii noi, lupta pentru socialism şi pentru apărarea păcii."[8] Aceste formulări pompoase traduc grija pentru puritatea ideologică a regimului comunist. Rolul profesorului de literatură română este de a le forma elevilor cultura politică, nu cea literară.

Profesorul, prin pregătirea pe care o are, asigură calitatea lecţiei, forma de bază a procesului de învăţământ. Formaţia lui profesională presupune însuşirea mesajului politico-ideologic, pregătirea pedagogică şi metodică, ştiinţifică şi multilaterală. Pregătirea ideologică a corpului didactic, începută în 1948, va continua până în decembrie 1989.

1. Pregătirea politico-ideologică a profesorului de limba română

În România comunistă, nimic nu scapă neamprentat de sfera politicului. Profesorii de română au un rol important în răspândirea culturii în rândul maselor. Angajaţi în pregătirea oamenilor noi, care vor construi socialismul şi comunismul, ei trebuie să aibă o corectă orientare politică şi ideologică: „Serioasa pregătire teoretică marxist-leninistă a profesorului constituie o condiţie indispensabilă pentru valoarea cunoştinţelor lui, literatura însăşi trebuind să fie privită în lumina concepţiei noi despre artă, care reflectă, ca şi ştiinţa, realitatea obiectivă."[9]

Aceste observaţii prezente într-o metodică editată în 1950 reflectă ideologizarea crescândă a tuturor domeniilor de activitate după instaurarea noului regim. Sovietizarea României, care a atins punctul culminant în 1952, a afectat sfera culturală şi ştiinţifică, felul în care a fost rescrisă istoria, inclusiv istoria artei şi a literaturii.

Şi în perioada regimului Gheorghiu-Dej, ca şi în cea ulterioară, a regimului Ceauşescu, predarea literaturii în şcoală va fi subjugată obiectivelor politico-ideologice ale partidului. Profesorul este diriguit, îndrumat, dirijat la tot pasul: „Pornind de la principiul că şcoala constituie factorul principal de educare şi formare a tinerei generaţii, a omului în general, partidul trasează sarcini fundamentale învăţământului, pentru înfăptuirea cu succes a marilor obiective ale societăţii noastre socialiste contemporane."[10]

Este de datoria profesorului să studieze ştiinţa marxistă, materialismul dialectic şi istoric. Ignorând însuşirea filosofiei marxist-leniniste, cadrul didactic îşi privează de fundament însăşi disciplina pe care o predă, îşi construieşte lecţia din clişee şi lozinci, fără o temelie ideologică serioasă: „La baza studiului obiectelor de învăţământ, inclusiv literatura română trebuie să stea concepţia materialist-dialectică şi istorică. În *Cuvântarea* la *Congresul educaţiei politice şi al culturii socialiste*, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a arătat rolul pe care-l are studierea literaturii române în şcoală, având în vedere substanţa şi mesajul literaturii noastre de la începuturi până astăzi, trăsăturile ei caracteristice permanente de-a lungul secolelor, puterea ei de influenţare asupra conştiinţei umane."[11]

Profesorul trebuie să cerceteze cu rigurozitate operele clasicilor marxismului. Metodica face recomandări explicite: Karl Marx, Friedrich Engels, *Despre artă şi literatură*; V.I. Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*; *Despre literatură* etc.[12] Aceeaşi

[8] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950, p. 397.
[9] *Ibid.*, p. 17.
[10] Al. Bojin (coord.), *Îndrumări metodice privind studierea limbii şi literaturii române în şcoală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 16.
[11] *Ibid.*, p. 16.
[12] *Probleme metodice ale predării literaturii*, *op. cit.*, p. 9.

metodică recomandă profesorului pentru a obţine rezultate deosebite în predarea literaturii române şi consultarea presei de partid („Scânteia", „Lupta de clasă" etc.).

Ţinta pe termen lung a procesului educativ este formarea unor oameni multilateral dezvoltaţi, însufleţiţi de idealurile comuniste, având sentimente, convingeri, concepţii superioare despre viaţă.

Lipsindu-i orientarea ideologică justă, susţine una dintre metodicile editate în perioada comunistă, profesorul va da greş în acţiunea de educare a elevilor lui: „Numai un profesor bine orientat va putea să transmită elevilor săi cunoştinţe ştiinţifice de literatură, va putea să le formeze o clară şi adâncă înţelegere a fenomenului literar, să-i ajute să priceapă – printre altele – dezvoltarea dialectică a literaturii unui popor, caracterul de clasă al literaturii, caracterul progresist al creaţiei marilor noştri clasici din trecut, originalitatea literaturii actuale, partinitatea comunistă, superioritatea metodei realismului socialist, legătura dintre conţinutul de idei al unei opere şi realizarea sa artistică, geneza şi funcţia socială a creaţiei literare etc."[13]

Metodica predării literaturii române în clasele V-XI din 1950 concluzionează în ceea ce priveşte pregătirea ideologică a cadrului didactic: „Afară de aceasta, în activitatea lui didactică, are o însemnătate uriaşă nu numai bagajul bogat de cunoştinţe din diferite domenii, ci şi concepţia lui social-politică şi morală, dragostea lui faţă de patrie, devotamentul lui în lupta pentru pace şi socialism, luptă dusă de oamenii muncii din ţara noastră şi din lumea întreagă în frunte cu URSS."[14] Aportul benefic al slavilor în istoria şi evoluţia poporului român va fi subliniat în repetate rânduri în metodicile şi manualele şcolare editate în anii '50.

Sugestiile de ordin ideologic din metodici pot fi cu uşurinţă corelate cu politica partidului. Dacă în metodicile apărute imediat după 1948, modelul este în permanenţă cel sovietic, după 1960, etapă care marchează politica lui Gheorghe Gheorghiu-Dej şi apoi a lui Ceauşescu de distanţare faţă de Uniunea Sovietică, nu se mai face decât un apel palid la moştenirea stalinistă.

2. Pregătirea metodică

Omul de ştiinţă şi ideologul din profesor sunt dublate de pedagog şi metodist. Bazele pregătirii metodice şi pedagogice se pun în perioada studiilor universitare şi continuă să fie completate pe parcursul activităţii de predare.

Cunoştinţele pedagogice şi metodice ale profesorului se dobândesc doar odată cu studiul textelor din literatura de specialitate rusească, apreciază o metodică de la începutul anilor '50, perioadă în care fenomenul dominant era penetrarea culturii sovietice: „Pedagogia sovietică, cea mai înaintată din lume, este împotriva metodelor universal valabile, împotriva şabloanelor ucigătoare; ea cere să i se ia în considerare toate condiţiile în care se organizează procesul de învăţământ."[15]

Formaţia dobândită ajută profesorul să conceapă cea mai eficientă strategie didactică pentru a transmite cunoştinţe, pentru a forma priceperi şi deprinderi. De măiestria pedagogică şi metodică a profesorului depinde modul în care sunt transmise informaţiile către elev. El trebuie să ştie cum să procedeze pentru a realiza obiectivele urmărite, pentru a crea condiţiile necesare pentru dezvoltarea aptitudinilor elevilor, pentru organizarea muncii lor.

Comparaţia dintre profesor şi inginer (forţată şi rizibilă) se impune în metodicile perioadei comuniste: „Practica pedagogică a viitorilor profesori are aceeaşi funcţionalitate ca şi practica productivă a viitorilor ingineri. Locul de desfăşurare este pentru unii şcoala, pentru ceilalţi uzina, fabrica, şantierul de construcţie, fermele agricole etc."[16]

[13] *Ibid.*, p. 8.
[14] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI, op. cit.*, p. 31.
[15] *Ibid.*, p. 11.
[16] Constantin Parfene, *op. cit.*, p. 158.

Metodicile publicate sub regimul comunist recomandă profesorului pentru perfecţionarea pregătirii sale metodice participarea la cursuri de perfecţionare, interasistenţe, schimburi de experienţă, discuţii în comisiile metodice şi cercurile de specialitate, dezbateri în cadrul consiliilor pedagogice sau consfătuirilor cadrelor didactice. Aceste recomandări rămân de actualitate şi în metodicile de predare a limbii şi literaturii române postdecembriste.

Organizarea muncii profesorului şi elevilor are un rol important în realizarea sarcinilor disciplinei. Acest lucru presupune o riguroasă planificare a activităţii pe o perioadă de timp determinată. Profesorul studiază planul de învăţământ, programa şi manualele şcolare pentru a-şi putea întocmi planificarea materiei. El preîntâmpină astfel riscurile muncii în asalt, aglomerarea elevilor etc. Conceperea unei strategii didactice se poate concretiza şi în planurile de lecţie întocmite de profesorii care au o experienţă redusă în practica şcolară.

În metodica sa, Constantin Parfene concluzionează: „Pregătirea psihopedagogică este indispensabilă unei activităţi didactice moderne, indiferent de specialitatea îmbrăţişată, dar mai ales profesorului de română.”[17]

3. Pregătirea ştiinţifică

Pregătirea profesorului din punct de vedere ştiinţific este o expresie a autoperfecţionării. Acest lucru se realizează prin documentare, lecturi sistematice, în scopul creşterii competenţei sale profesionale: „Opera educaţională are nevoie de cadre cu un profil complex, la conturarea căruia sunt chemate să contribuie discipline ştiinţifice şi activităţi practice variate.”[18] Aceeaşi idee o regăsim într-o metodică mai veche: „Pentru a deveni un bun profesor este necesar, înainte de toate, să stăpâneşti temeinic ştiinţa care formează obiectul specialităţii tale. Acesta este un adevăr care nu poate fi pus la îndoială.”[19]

Aproape toate metodicile de predare a literaturii române insistă asupra pregătirii ştiinţifice a profesorului, chiar folosind metafore exagerate: „Un element important care asigură o corectă orientare a activităţii de pregătire a profesorului pentru lecţie, îl constituie nivelul pregătirii sale ştiinţifice, atins odată cu absolvirea facultăţii de filologie. Acest nivel reprezintă platforma, temelia pe care se va putea ridica, ulterior, edificiul cultural, ştiinţific şi metodic, prin acumulări zilnice, proces specific, parcurs şi trăit de orice intelectual.”[20]

Profesorului i se cere o bună pregătire de specialitate. Aceasta presupune nu numai cunoaşterea operelor literare prevăzute de manualele şcolare, a istoriei literaturii române, a noţiunilor de limbă română sau de teorie literară, ci şi a esteticii marxiste: „Fiecare procedeu de predare trebue să dobândească o justificare teoretică din punct de vedere al metodologiei marxist-leniniste, care este hotărâtoare pentru activitatea instructiv-educativă a profesorului de limbă şi literatură.”[21]

Celor enumerate înainte li se adaugă (în metodicile apărute imediat după 1948) cunoaşterea serioasă a literaturii sovietice: „Iată pentru ce prima sarcină a profesorului de limba şi literatura română este cunoaşterea temeinică a ştiinţei literaturii, a teoriei literaturii şi a istoriei limbii şi literaturii române. De asemenea, el trebuie să cunoască tezaurul literaturii ruse şi sovietice, precum şi al literaturii noastre.”[22]

Observaţiile referitoare la literatura sovietică şi la influenţa benefică a ruşilor asupra noastră, reflectă o realitate politică a vremii: înlocuirea instituţiilor şi mecanismelor României după 1944 cu cele ale unui stat de tip sovietic.

---

[17] *Ibid.*, p. 157.
[18] *Ibid.*, p. 158.
[19] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI, op. cit.*, p. 7.
[20] I.D. Lăudat (coord.), *Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973, p. 16.
[21] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI, op. cit.*, p. 17.
[22] *Ibid.*, p. 7.

Profesorului nu i se îngăduie să intre în rutină, ci trebuie să fie la curent cu tot ceea ce a apărut mai nou în domeniul său. Nu este suficientă pregătirea dobândită în timpul studiilor universitare. Acesteia i se adaugă învăţarea pe tot parcursul vieţii. Cunoştinţele se completează şi se perfecţionează, fără întrerupere şi cu perseverenţă, contribuind la formarea profesională: „Pentru aceasta se cere profesorului o temeinică pregătire de specialitate, simţ critic şi sensibilitate artistică, simţ pedagogic, cunoaşterea metodologiei cercetării ştiinţifice, cunoaşterea metodologiei moderne a abordării textului literar şi metodele active de cooperare cu colectivele de elevi în ora de curs. Să înţeleagă, să aprofundeze şi să ştie să aplice profund creator, de la o clasă la alta, conceptul de modernizare a studierii literaturii române în învăţământ."[23]

Profesorul trebuie să aibă la îndemână instrumente proprii de lucru (cărţi, fişe, conspecte etc.) de care să poată dispune în predarea literaturii române. Participarea la dezbaterile ştiinţifice ale vremurilor sale (congrese, conferinţe, sesiuni, simpozioane, întâlniri) reprezintă o sarcină dezirabilă pentru orice cadru didactic. Printre recomandările/ sarcini pe care le mai primeşte profesorul de română se află şi alcătuirea unei biblioteci personale.

Însuşirea ideologiei rămâne, însă, un obiectiv prioritar: „La terminarea anilor de studii", precizează secretarul general al partidului la Conferinţa cadrelor şi activului de partid din învăţământul superior (13 septembrie 1974), „tinerii trebuie să cunoască temeinic problemele fundamentale, atât teoretice, cât şi practice, ale specialităţii pe care şi-au ales-o, fiind în stare să treacă de îndată cu randament înalt, la activitatea productivă, acolo unde vor fi repartizaţi."[24]

Multe observaţii legate de rolul profesorului de română sau de activitatea lui sunt de bun-simţ şi se regăsesc şi în metodicile postdecembriste. Unele dintre ele (Constantin Parfene - *Literatura în şcoală*, Ion Şerdean - *Metodica predării limbii române la clasele I-IV* etc.), epurate de componenta ideologică, vor face carieră în pedagogia şcolară după 1989.

4. **Pregătirea „multilaterală"**

Instruirea profesorului de literatură numai în specialitatea lui are un caracter unilateral şi nu poate asigura realizarea integrală a predării obiectivelor limbii şi literaturii române în şcoală. De aceea, profesorului i se cere să aibă un „orizont cultural larg", o pregătire „multilaterală", care înseamnă asimilarea unor cunoştinţe ce ţin de domenii variate, de la ştiinţă până la artă.

Profesorii cu o pregătire multilaterală vor avea la rândul lor elevi multilateral pregătiţi: „Formarea tinerilor nu se asigură numai prin faptul că li se predă electronica, matematica, fizica, agronomia; pregătirea pentru viaţă, pentru edificarea societăţii de mâine înseamnă formarea multilaterală, atât de specialitate, cât şi politică. Cadrele didactice au tocmai această menire."[25]

Cunoştinţele din domenii variate pe care profesorii de română trebuie să le aibă sunt precizate în majoritatea manualelor de metodică. Pe rând, acestea exemplifică domeniile cu care profesorii trebuie să fie familiarizaţi pentru a realiza o educaţie eficientă. Unul dintre ele este reprezentat de limba română, deoarece, studiind literatura, elevii îşi formează şi îmbogăţesc vocabularul, descoperă contribuţia pe care scriitorii de valoare o au în cultivarea limbii materne, descoperă etapele dezvoltării limbii române literare.

Profesorul trebuie să posede şi cunoştinţe de istorie naţională şi universală, pentru a putea raporta activitatea unui scriitor la contextul istoric sau pentru a putea prezenta caracteristicile epocii pe care o reflectă o operă literară. Totul impregnat, însă, de ideologie:

[23] Al. Bojin (coord.), *op. cit.*, p. 20.
[24] Nicolae Ceauşescu, *Cuvântare la Conferinţa cadrelor şi activului de partid din învăţământul superior*, Editura Politică, Bucureşti, 1974, p. 24.
[25] *Ibid.*, p. 30.

„Cunoaşterea principalelor evenimente din istoria patriei, a aspectelor vieţii noastre culturale, a luptei ideologice dintre clasele sociale antagoniste etc. este absolut necesară profesorului ...”.[26]

În plus, sunt recomandate profesorului de română cunoştinţe din domeniul eticii (comuniste), al psihologiei, al celorlalte ştiinţe umaniste, în special din domeniul artei.

Cunoştinţele multiple pe care profesorul le are nu trebuie să-i inhibe pe elevi. Rolul lor este de a ajuta cadrul didactic să surprindă cu fineţe multiplele faţete pe care le prezintă studierea fenomenului literar. Profesorul trebuie să fie la curent cu mişcarea culturală şi artistică de actualitate, să facă audiţii muzicale, să asiste la spectacole de teatru, la conferinţe, să viziteze muzee, expoziţii pentru a-i putea informa corect pe elevii săi. Mijloacele pe care le are un profesor la dispoziţie (mai ales în cazul celor repartizaţi la ţară) pentru a face acest lucru nu sunt precizate.

Cultura pe care profesorul trebuie să şi-o formeze pentru a realiza obiectivele disciplinei pe care o predă, apreciază Gheorghe Gheorghiu-Dej, şeful statului comunist, în cuvântarea de la Congresul învăţătorilor din 1952, este „nu orice cultură, ci o cultură cu adevărat progresistă, care ajută omenirea să meargă înainte, o cultură care se inspiră din învăţăturile marxism-leninismului.”[27]

Niciun amănunt nu este uitat. *Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*, coordonată de I.D. Lăudat, face referire inclusiv la vestimentaţia profesorului, la mimică şi gestică: „Profesorul constituie un model din toate punctele de vedere pentru elevii săi. De aceea, el trebuie să se preocupe ca ţinuta sa vestimentară să fie îngrijită, sobră, ca vorbirea sa să fie nu numai corectă, ci şi nuanţată şi distinsă, ca mimica sa să exteriorizeze ceva din participarea afectivă la lecţie, în sfârşit, ca gesturile şi mişcarea sa, în faţa clasei, să fie reţinute, dar sugestive.”[28]

Altă metodică face aprecierea că: „Numai pregătindu-se, completându-şi şi perfecţionându-şi cu perseverenţă pregătirea, continuând fără întrerupere munca de însuşire a învăţăturii marxist-leniniste – deschizătoare de largi orizonturi – profesorul de literatură îşi va putea îndeplini înalta şi frumoasa misiune ce i-a fost încredinţată.”[29]

Constantin Parfene critică facultăţile de filologie care „nu asigură încă o pregătire ştiinţifică-metodică modernă viitorilor profesori de literatură, mai precis, nu pregătesc cadre capabile să folosească literatura ca mijloc de realizare a sarcinilor educaţiei comuniste în şcoală.”[30]

Concluzia care se impune este că profesorului i se cere loialitate nelimitată, necondiţionată, totală faţă de ideologia oficială la care este obligat să adere: „Iată de ce, profesorul trebuie să se îngrijească, pe lângă educaţia elevilor săi, şi de propria lui educaţie, să ia parte activă la viaţa socială, să-şi lărgească orizontul politic, cultura generală şi de specialitate, să fie la curent cu desvoltarea ştiinţei şi literaturii sovietice, cele mai avansate din lume, studiind totodată şi străduindu-se să-şi îmbunătăţească necontenit arta sa pedagogică.”[31]

Informaţiile de ordin propagandistic dintre copertele metodicilor de predare ascund o falsificare profundă a realităţilor didactice româneşti, deoarece nu există alternativă la ceea ce propune şi impune sistemul comunist, o religie secularizată.

---

[26] *Probleme metodice ale predării literaturii*, *op. cit.*, p.14.
[27] Gheorghe Gheorghiu-Dej, *Articole şi cuvântări*, Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1956, p. 449.
[28] I.D. Lăudat (coord.), *op. cit.*, p. 21.
[29] *Probleme metodice ale predării literaturii*, *op. cit.*, p.18.
[30] Constantin Parfene, *op. cit.*, p. 156.
[31] *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, *op. cit.*, p. 31.

Bibliografie

1. Bărboi, Constanţa (coord.), *Limba şi literatura română în liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.
2. Blideanu, Eugen; Şerdean, Ion, *Orientări noi în metodologia studierii limbii române la ciclul primar. Citit-scris, citire, compunere*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1981.
3. Bojin, Al. (coord.), *Îndrumări metodice privind studierea limbii şi literaturii române în şcoală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980.
4. Ceauşescu, Nicolae, *Cuvântare la Conferinţa cadrelor şi activului de partid din învăţământul superior*, Editura Politică, Bucureşti, 1974.
5. Idem, *Dezvoltarea învăţământului, ştiinţei şi culturii*, Editura Politică, Bucureşti, 1979.
6. Gheorghe, Mircea, *Ghid metodic pentru predarea lecturii literare la clasele V-VIII*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1982.
7. Gheorghiu-Dej, Gheorghe, *Articole şi cuvântări*, Editura de Stat pentru Literatură Politică, Bucureşti, 1956.
8. Lăudat, I.D. (coord.), *Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.
9. *Metodica predării literaturii române în clasele V-XI*, Editura Cartea Rusă, Bucureşti, 1950.
10. Parfene, Constantin, *Literatura în şcoală: Contribuţii la o didactică modernă a disciplinei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.
11. *Probleme metodice ale predării literaturii*, Editura de Stat Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1962.

ALINA BĂRBUȚĂ NEGRU
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

SYMBOLS AS INDICATORS OF THE SACRED AND PROFANE

Abstract: We live in a world of signs, where everything can become a sign. Regarding literature, the signs are transformed into symbols. In this paper, I intended to perform an analysis concerning the symbols, the taxonomy symbols and the symbols relationship with mystery and myth. So, this paper aims to examine the main characteristics of the symbols, of the mysteries and of the myths.

Keywords: symbol, sign, mystery, myth, taxonomy.

1.Taxonomia simbolurilor

1.1. Lumea semnelor şi a simbolurilor

Trăim într-o lume a semnelor şi a semnalelor emise de factorii de nebănuit ce alcătuiesc pleiada formelor ce-ar dori să ia în stăpânire zona de spiritualitate. Fie că vrem sau nu, fie că ne place sau nu, multe din componentele dimensiunii în care trăim şi pe care avem pretenţia că o cunoaştem ne oferă surprize ce distrug anticipările şi normalitatea propriului sistem de referinţă. Acesta, de multe ori, este desfiinţat de factorul indicibil şi neintuitibil care perturbă normele impuse de un sistem social sau spiritual, înlocuindu-le cu variante impercebtibile ale datelor sacre şi imuabile ale lumii. Convenţional, sunt numite semne şi poartă cu sine înţelesurile îndepărtate ale dimensiunii ontice, care, fără acestea, nu ar fi completă. Nu toate semnele sunt corect receptate şi decodificate de către oameni, or tocmai acest lucru le sporeşte valoarea. Dacă, pe măsură ce înaintăm în timp, avem senzaţia că anumite semne ni s-au revelat, înseamnă că personalitatea noastră a cunoscut o erudiţie cognitivă şi spirituală ce i-au permis acesteia desăvârşirea. Astfel, cu cât desluşim înţelesurile mai multor semne infiltrate în solul realităţii de zi cu zi, cu atât putem vorbi de o ascensiune morală a individului. Semnele sunt încercarea prin care destinul, respectiv materializarea acestuia prin circuitul existenţial cotidian, îi testează pe cei care sunt deschişi provocărilor şi, mai ales, pe cei ce se lasă ademeniţi de inefabilul vieţii.

Trăind într-o lume a semnelor, în care, uneori, cel mai mic indiciu poate fi interpretat la nivel senzorial, pragmatic, ştiinţific sau deontologic. La tot pasul, elementele constitutive ale realităţii fac apel la capacităţile noastre subliminale de a recepta riguros şi consecvent felului nostru de a fi înţelesurile acestora, lăsând, totuşi, cale liberă interpretărilor personale, subiective.

Astfel, iau naştere variantele analitice empirice care se vor transforma în teoriile ştiinţifice de mai târziu. „*Spre deosebire de imaginea convenţională a semnului, imaginea simbol comportă o suprapunere a două niveluri de semnificaţie, unul literal şi unul figurat, unul sensibil şi unul inteligibil, primul cerându-l pe cel de-al doilea*" (Wunenburger, 2004, p. 257). În principiu, între simbol şi semn, există o legătură organică, prin aderenţa lor la nişte registre ontice indicibile, incomensurabile şi ireductibile. Totodată, între semn şi simbol este şi o relaţie asimetrică, în sensul că un semn poate fi interpretat ca un simbol, în timp ce un simbol poate, cel mult, să fie aplatizat la rangul de semn, adică să fie raţionalizat sau dezocultat.

În concluzie, asimilarea corectă a datelor lumii în care trăim se realizează într-o manieră personalizată, ce ţine cont de sensibilitaea, raţiunea şi puterea creatoare a fiecăruia dintre noi. Chiar şi cele mai pragmatice fenomene sunt receptate în chip diferit, aşa încât este cu atât mai explicabil ca laturile tenebroase ale existenţei noastre să stârnească opinii dintre cele mai divergente.

Asistăm, astfel, la un *theatrum mundi*, care, pe rând, ne oferă pretexte pentru încântare, admiraţie, stupefacţie, oripilare, consternare, revoltă, ale căror cauze nu sunt întotdeauna clarificate, în raport cu demersul nostru cognitiv-evoluţional. Ştim doar cu certitudine că viaţa însăşi poate fi privită ca un cumul de factori, ei înşişi contradictorii, ce ne prilejuiesc anumite stări meditative sau exuberante, de satisfacţie ori frustrare, fără a reuşi să precizăm care-i sunt resorturile mecanismelor generatoare. În raport cu acestea, suntem, de cele mai multe ori, victimele unor dictate de natură absconsă, pe care ne mulţumim să o numim Providenţă sau divinitate, înţelegând prin această instanţă de natură superioară cheia tuturor întrebărilor care ne frământă în legătură cu imposibilitatea stabilirii unor sensuri precise fenomenelor din jurul nostru.

În universul vieţii noastre de zi cu zi, sunt o sumedenie de factori ininteligibili din punct de vedere raţional, iar atunci calea de explicitare a acestora converge către solutii oculte imanentizate de dimensiunea profană. Pentru a da de capăt acestor factori perturbatori ai liniştii noastre existenţiale, sau doar pentru a prefigura un răspuns acceptat de convenţiile sociale şi culturale, se face apel întotdeauna la metarealităţile de sorginte spirituală, al căror rol este acela de a iluziona factorul uman cu privire la rostul său în lume, precum şi sensul şi originea sa.

În timp, prin suprapunerea mai multor ipoteze formulate de oameni din toate locurile, deci cu experienţe diferite de viaţă, a luat naştere un sistem de valori considerate spirituale, în care toată suflarea crede cu înmărmurire şi la care se raportează de-a lungul întregii sale existenţe. De aceea, tot ce provine din vechime, fiind purtătorul unui mesaj din *illo tempore*, este consfinţit prin respectul unanim din partea unei colectivităţi întregi, care le înţeleg holistic în manieră empirică. În registru convenţional, acestea sunt cunoscute sub denumirea de datini, ritualuri, tradiţii şi obiceiuri şi încorporează cele mai vechi forme de manifestare a spiritualităţii umane, cea mai mare parte din ele rămânând învăluite în deplin mister pentru individul obişnuit. Doar cel aplecat spre laturile mistice ale realităţii înconjurătoare intuieşte semnificaţiile strecurate în faldurile de nevăzut ale acesteia. Calea pe care o parcurge poartă numele de esoterism, iar acesta reprezintă singura cale de acces la fenomenele absconse din aparentul trai liniştit al existenţei noastre cotidiene. Pe acest traseu s-au angajat oameni simpli, dar cu un simţ intuitiv foarte dezvoltat şi cu o chemare spre fenomenele lăuntrice spiritualizate, precum şi oameni de ştiinţă sau de cultură, care au văzut în esoterism tentaţia absolutului şi principala formă de măsurare cu destinul şi cu sine însuşi. Numele de rezonanţă în acest sens sunt cele ale folcloriştilor, mitologilor, simbolologilor, filologilor, istoricilor şi, nu în ultimul rând, celor pasionaţi de heraldică. Printre aceştia se numără: Ovid Densuseanu, Mihai Eminescu, N. Iorga, Marcel Avramescu, Mihail Vâslan, Vasile Lovinescu, Mircea Eliade, Petre Ţuţea ş.a.

1.2. Originea şi dezvoltarea simbolurilor în cultură şi în literatură

Conform oricărei încercări de definire standard a dicţionarelor explicative, simbolul reprezintă un semn, o imagine sau un obiect, prin care se reprezintă indirect trăsăturile, particularităţile sau caracteristicile unui fenomen, ale unei persoane sau chiar ale unor sentimente. El este o sumă de semne convenţionale, prin care se exprimă sintetic o noţiune, o ideea sau chiar o teorie. Atât în ştiinţă, cât şi în artă, simbolul poate fi descris ca un element expresiv, prin care se sugerează idei, stări de fapt, sentimente, având capacitatea de a înlocui o serie de reprezentări.

Din punct de vedere etimologic, termenul de *simbol* pare să îşi aibă obârşia în tradiţia culturală şi lingvistică greco-latină, căci în ambele limbi, rădăcina cuvântului era aceeaşi, respectiv *simbolum* şi *symbolon*. Însă, de cultura elină, simbolul este mai strâns legat, datorită explicaţiilor semiotice ale termenului ce încorporează în sine şi o istorioară: în Grecia antică, două fragmente desprinse din aceeaşi piesă erau purtate de doi indivizi, purtători ai aceluiaşi legământ, în scop recognoscibil – aceştia se identificau cu ajutorul pieselor purtate care, alăturate, formau un întreg. Astfel, prin extrapolare, simbolul a ajuns metonimie culturală pentru ideea de reîntregire, de formare a unui tot. Altfel spus, istoria simbolului este legată de ideea recuperării unităţii primordiale, cu caracter totalizant. Etimologia culturală a acestuia invocă refacerea unităţii, prin validarea unei alianţe realizate într-o dimensiune abstractă. De aceea, în sfera semantică a simbolului, pot intra unităţi frazeologice, precum: a reuni cele despărţite, *a duce tratative cu cineva*, *a încheia o alianţă*, *a căuta să ghiceşti sensul unei enigme* (Dittman, Lorenz, 1988, p. 122).

Aşadar, funcţia iniţială a simbolului era aceea de stabili şi restabili legături între oameni, iar, mai târziu, între om şi divinitate, căci tot ce este sfânt, sacru şi esoteric se poate exprima doar prin intermediul simbolurilor. Se poate demonstra că simbolurile mediază şi formează conştiinţa noastră, condiţionând integrarea noastră în sfera religioasă. Originea simbolurilor, pe acest segment religios, este imanentă actului de meditaţie şi de revelaţie. Cu toate acestea, nu trebuie dusă la extrem asemănarea sacrului cu simbolul, căci acestea nu sunt identice.

Văzut ca o rezultantă a unui întreg şir de coduri şi convenţii, simbolul trebuie analizat atât din perspectivă logică, raţională, cât şi intuitivă, empirică. Astfel, simbolurile ajung să nască alte simboluri, iar acestea vor fi asimilate în funcţie de gradul de culturalizare a zonei geografic-istorice, unde se manifestă fenomenul. Cu cât vor exista mai multe variante interpretative ale miturilor, cu atât vor apărea mai multe forme de valorificare a acestora, compatibile cu educaţia morală şi culturală a unui neam.

În fapt, nu omul creează semnificaţiile simbolice, ci acestea i se impun într-un sistem de semne, convenţii şi practici sociale, ca o consecinţă a unui anumit mod de valorizare a criteriilor morale şi spirituale. „*Prin simbolic, noi experimentăm că nu suntem sursa tuturor reprezentaţiilor noastre şi că ele nu pot să acceadă toate la o lumină raţională. Simbolicitatea imaginilor ne confruntă deci cu o alteritate care ne aminteşte de propria noastră finitudine. Ea ne pune în faţa unui alt limbaj decât acela al cărui autor credem că suntem, un limbaj care ne este vorbit mai mult decât îl vorbim noi*” (Wunenburger, 1998, pp.31-32). Explicaţia rezidă în faptul că, pentru interpretarea exhaustivă a unui simbol, raţiunea transcende logica, cu scopul obţinerii unei semnificaţii mai puţin evidente, paradiscursive şi în avantajul recuperării propriei integrităţi. Aşa ia naştere un tip de cunoaştere simbolică ce nu este doar un act cognitiv metafizic, ci este recuperatorul raţiunii speculative. Cunoaşterea simbolică nu este evidentă şi nici omniprezentă în dimensiunea ontică obişnuită, ci ea transpare prin intermediul atitudinii afişate, respectiv angajarea faţă de anumite presupoziţii, prejudecăţi, norme şi conduite morale asumate prin stilul de viaţă.

Pentru Jung, de exemplu, cunoaşterea simbolică se concretizează în capacitatea de adaptare la o lume arhetipală, manifestându-se în teorii devalorizate de gândirea ştiinţifică, legate de vis, mit şi religie.

Pe de altă parte, pentru Freud, simbolul este reductibil la funcţia de disimulare a conţinuturilor inacceptabile pentru conştiinţă. Şi într-un caz şi în celălalt, simbolul este înţeles ca instrument de actualizare a indicibilului, prin el relevându-se realităţi intime ale unei dimensiuni esoterice, fapt ce îl determina pe Jung să concluzioneze că „*Simbolul nu este viu decât pentru punctul de vedere ezoteric*”(Jung, 1997, p. 502).

Pentru Eliade, simbolul poartă în sine o încărcătură religioasă, făcând trimitere la substratul mitologic ce-l încororează şi cărora le demonstrează interdependenţa. Astfel, pentru

autorul *Istoriei religiilor*, adevărul transcendent se dezvăluie doar prin intermediul simbolurilor. Intenţia lucrării sale este aceea de a demonstra înlănţuirea intrasistematică a simbolurilor, relevând îngemănarea lor cu marile epifanii ale lumii.

În concluzie, simbolul poate fi privit ca o punte abstractă ce leagă două dimensiuni virtuale, precum cea a contemplării nemijlocite de cea a revelării, rezultatul obţinut fiind un produs cultural, în principiu caracteristic societăţilor tradiţionale. De asemenea, în viziune organicistă, simbolul aduce în discuţie un tip de cunoaştere intuitivă, speculativă, cu valenţe reflexive, al cărei principal rol este acela de a traduce în imagini şi lexeme un arhetip saturat de semnificaţii profunde. Receptarea simbolului diferă în funcţie de varietatea tipologică a unor societăţi culturale tradiţionale sau moderne, istorice sau anistorice, astfel că universalitatea acestuia este impregnată de motivaţii extrinseci ale celor care provin din timpuri şi spaţii diferite, având educaţii şi motivaţii diferite. Aşa se explică apariţia concomitentă a mai multor tipuri de simboluri, pe acelaşi tronson temporal, dar care servesc mai multor discipline de studiu, respectiv mai multor domenii culturale, astfel încît se poate vorbi de simboluri reduse la imagini grafice prin care se exprimă ceva concret, cum e cazul matematicii, fizicii şi chimiei, dar, în acelaşi timp, el poate face trimitere şi la sensibilitatea creatoare a celor pasionaţi de artă.

Taxonomia simbolurilor este stabilită de gradul de diversitate al domeniilor de studiu existente, precum şi de interesul afişat de anumite categorii de cercetători sau doar de pasionaţi ai subiectului. Astfel, iau naştere accepţii multiple cu privire la realităţile extrasenzoriale, uneori chiar şi extrapragmatice, ale elementelor cu statut de simbol, pe care raţiunea nu le poate filtra lucid, iar atunci se face apel la posibilităţile creatoare disipate pe tărâmul creativităţii fiecăruia dintre noi.

În privinţa lui Vasile Lovinescu, acesta nota în *Creangă şi creanga de aur* că „*Există în logica intrinsecă, în natura lucrurilor, ca realitatea unui plan superior să se reflecte pe un plan inferior sub formă de simbol din cauza raportului de ireversibilitate dintre Principiu şi Manifestare*“ (Lovinescu, 2003, p. 92). Simbolistica lovinesciană este reflecţia înmănunchierii heraldicii cu hermeneutica gadameriană şi studiile eliadeşti despre mituri. Se ajunge astfel la dezocultarea alterităţii, în spatele căreia se zăresc semne grafice, lingvistice şi iconice. De asemenea, pentru V. Lovinescu, simbolul deshide o lume a ideilor, având ca premisă conturarea unui Arhetip spiritual mundan. În această manieră, simbolul ar putea fi definit ca o mască pentru altceva, un potenţial mister sau calea sigură folosită întru aflarea adevărurilor perene şi imuabile, precum şi spre găsirea matricei spirituale.

Şi tot în viziunea lui V. Lovinescu, simbolul reprezintă scara pe care urcă simţurile noastre, în contextul în care sufletul nostru aspiră spre înălţimi ce conduc spre lumi angelice, unde să-şi întâlnească împlinirea. Acest deziderat cultural sau – privind situaţia printr-o altă optică – spiritual a avut din totdeauna o legătură cu evoluţia simbolurilor pe toate domeniile cognitive, fie ele pragmatice sau ştiinţifice. Simbolurile sunt, aşadar, uzitate în orice domeniu de studiu ori de cercetare ca o minirealitate concetrată, spre care converg înţelesuri grafice, semantice şi semiotice.

Cel mai fertil teren de manifestare a simbolurilor rămâne, însă, literatura, unde nivelurile interpretative propun, de fapt, multiple încercări de decodificare a unei lumi create virtual, cu ajutorul imaginaţiei. În cadrul acesteia, principalul instrument de lucru folosit pentru dezocultarea mesajului îl reprezintă simbolul, cu ajutorul căreia se re-creează o lume după principiile volitive ale fiecărui demiurg în parte.

Astfel, încă din cele mai vechi timpuri literare, simbolul a constituit punctul de plecare, dar şi de revenire atât al autorilor, cât şi al cititorilor. Şi pentru unii şi pentru alţii, simbolul este elementul-liant între dimensiunea reală şi cea imaginară, ficţională, purtând în sine trăsături ale ambelor lumi şi deschizându-se total, din punct de vedere semantic, iniţiaţilor, adică celor care au avut parte de un prealabil proces de purificare. Simbolul, la

rândul său, conţine şi o valenţă soteriologică, oferind astfel posibilitatea celor ce-şi doresc pătrunderea într-o altă dimensiune de a căpăta o mântuire necesară trecerii într-o altă lume. Acest lucru devine posibil datorită factorului hermeneutic ce anvelopează orice act de lectură, respectiv de înţelegere a textului literar. Utilizarea oricărui demers hermeneutic pleacă de la convingerea că intuiţia este cea care dirijează această conduită, în virtutea căreia, simbolul se diferenţiază net de ceilalţi operatori culturali.

Aşadar, orice semnificaţie simbolică angrenează mai multe cercuri concentrice , al căror centru de greutate îl constituie sensul, de multe ori transformat în semn care anunţă sau concluzionează cu privire la o anumită realitate ideală. Semnificaţia simbolică deschide un orizont nesfârşit de semne, fără să impună o încadrare conceptuală. În limbajul kantian, de exemplu, „*imaginea simbolică este mai puţin suportul unei cunoaşteri determinate, cât este vectorul unei gândiri reflexive care încearcă să se înalţe spre o totalitate de sens, adică spre sensul întregului lucrurilor*" (Wunenburger, 2004, p. 259).

Literatura, mediatoare a alterităţii, devine locul optim de valorificare a simbolurilor, pe care le conectează unor ştiinţe adiacente, cum ar fi mitologia, etnologia şi folclorul. În acelaşi timp, cu ajutorul simbolului, literatura se transformă într-un punct de plecare pentru dialogul cultural.

În literatură, prin simbol se înţelege acea imagine care este des recurentă într-un text, metamorfozată în element-pivot, despre care se pot face mai multe observaţii atât la nivelul contextului livresc, dar şi în sens extrareferenţial. Totalitatea înţelesurilor desprinse prin exerciţiul observaţiei, analizei, imaginaţiei şi creativităţii face obiectul de studiu al sibolului, el însuşi capabil să genereze o întreagă doctrină care să-i conţină numele – simbolologia. De acest domeniu de studiu, în cultura română, s-a ocupat Vasile Lovinescu, fără, însă, a-i rămâne pe deplin tributar. El doar a investigat în trecutul mitic şi mistic al culturii române şi a selectat de acolo acele elemente care ar suscita interesul oricărui pasionat de lucruri absconse, inedite, originale, încercând să le expliciteze atât sie însuşi, cât şi unui public cititor abstract, dar a simţit şi nevoia unui feedback rapid cu privire la observaţiile lui cu caracter conclusiv, astfel încât a format un grup de meditaţie, cu membrii căruia discuta toate chestiunile ce-l preocupau. Membrilor formaţiei culturale, numite simbolic *Fraternitatea lui Hyperion*, Vasile Lovinescu le dicta dintru început crezul său estetic: *Tot ce există e un simbol*. Pornind de la această teorie, simbolul ajungea să fie văzut de fondatorul şi de membrii grupării spirituale drept un factor intermediar major între cer şi pământ, respectiv un vehicul al influenţelor nonumane, fără de care existenţa noastră ar fi fără sens. Astfel, în cazul grupului meditativ, cu preocupări literare, se poate spune că simbolul a servit drept element promotor al deschiderii unui nou traseu către analiză şi reflexivitate, cu ajutorul cărora se facilitează pătrunderea în Centrul Fiinţei, spre asimilarea spirituală şi culturală a Sinelui.

Din acest punct de vedere, textele lovinesciene alcătuiesc nişte constelaţii spirituale unice, în care altitudinea şi profunzimea lor generează dificultăţi majore unui cititor obişnuit. Faptul se explică prin stilul impecabil, sobru, folosit de autor, la care se adaugă rigoarea metafizică excepţională şi unică, ce suscită atenţia sporită a receptorului, dar şi cunoştinţe temeinice în perimetrul esoteric. Pentru o desluşire corectă a operei lui Lovinescu, este nevoie de un naratar cu o pregătire şi chiar iniţiere anterioare actului de lectură propriu-zisă. În triada autor-operă-cititor, celui din urmă i se acordă interes, în măsura în care de el depinde înţelegerea sau descifrarea corectă a mesajului transmis. Cititorul este liber să dea textului atâtea interpretări, cât îi permit pregătirea sa prealabilă, temperamentul acestuia, la care se adaugă sensibilitatea creatoare, emoţia şi chiar potenţialul intelectual. Se pot obţine, aşadar, atâtea variante interpretative ale unui singur text, pe cât de mulţi cititori l-au parcurs, asimilându-l şi explicându-l în chip diferit. Pentru susţinerea acestei teze, V. Lovinescu emitea următoarea definiţie alegorică: „*Dacă creezi un cer în tine, Balaurul se transformă în*

nori fecunzi de ploaie sau în fum de tămâie, după direcţia descendentă sau ascendentă pe care i-l dai" (Lovinescu, 1997, p. 17).

Aşadar, specificul simbolului rezidă în forţa lui ciclică de regenerare, de relevare şi de plasticizare în expresivitatea emotivă pregnantă. Prin însăşi natura lui, simbolul are capacitatea transcenderii limitelor prestabilite, reunind puncte extreme sub umbrela aceleiaşi viziuni unificatoare, iar asta se întâmplă indiferent de domeniul de studiu, de cercetare şi indiferent dacă ne raportăm artelor sau ştiinţelor exacte.

1.3. Relaţia mit-simbol-mister

Dacă simbolul imanentizează realităţi antagonice, dar complementare, fiind o sumă a contrariilor, el practic luând viaţă atât prin ceea ce se arată, cât şi prin ceea ce nu se arată, mitul poate fi văzut ca o epifanie a nemanifestatului şi, în acelaşi timp, ca o dezvăluire prin enigmă. Înseamnă că şi simbolul şi mitul se subordonează misterului, ca mod de revelare a unei realităţi înţesate de sensuri majore, primordiale. De fapt, pentru a potenţa un mister, dar şi pentru a decodifica un simbol, este nevoie de perspectiva unei gnoze oculte impregnate cu elemente de soteriologie iniţială. Astfel, în triada mit-simbol-mister, rezidă nostalgia unităţii pierdute în sinteza desăvârşirii, fiind cunoscută teoria potrivit căreia misterul este organic şi coextensiv structurii iniţiale a Universului.

De asemenea, cea mai sigură cale de reprezentare a unei lumi ce abundă în mistere şi în elemente simbolice este mitul, văzut sub formă de fabulă sau poveste, prin care se aduc la cunoştinţă adevărurile primordiale ale lumii, cu ajutorul explicaţiilor de sorginte ontologică. Ca realitate ambiguă sau echivocă, mitul nu trebuie explicat, ci trăit, experimentat, căci el nu poate fi teoretizat prin intermediul cunoaşterii ştiinţifice, mai ales din cauza naturii sale antonimice şi chiar paradoxale. Mitul apare, astfel, ca un element atemporal şi anistoric, ce transcende prezentul, ajungând să dăinuiască într-o societate arhaică, saturată de valori tradiţionale autarhice. Despre acest lucru, nota şi Vasile Lovinescu în studiul său despre *Monarhul ascuns*: „*Ţesută în mituri, crescută în ele ca unghia din carne, societatea arhaică le actualiza periodic prin ritual, pentru că, în acest fel, suspenda timpul*" (Lovinescu, 1992, p. 18).

Emanat de o societate primitivă, în cea mai pură şi mai sacralizată formă a sa, mitul prinde viaţă din interferenţa planului uman cu cel cosmic, ajungând să evidenţieze identitatea culturală a fiecărui popor în parte. Prin el, sunt dezvăluite datele privitoare la zei şi originile acestora, la fenomenele extraordinare de la începutul lumii, la eroii legendari ai timpului sacru. Prin povestirea fabuloasă pe care o asimilează, miturile aduc la suprafaţă informaţii interesante despre fiinţe supranaturale, respectiv personajele fantastice ale unei alte lumi, învăluită de mister şi dominată de simboluri.

Aşadar, mitul este reductibil celei mai vechi stări culturale a minţii omeneşti, al cărui obiect de studiu este reprezentat de mitologie, care se vrea a fi o însumare a tuturor misterelor ancestrale, convertite în simboluri esenţiale ale lumii reale. Din acest punct de vedere, opera lui Vasile Lovinescu este edificatoare pentru nuanţarea interferenţei celor trei aspecte analizate – mit, simbol şi mister. Astfel, textele lovinesciene se structurează în nişte cercuri concentrice, ale căror principală ţintă este găsirea *miezului de semnificaţii*, care dă sens existenţei umane şi universale.

Pe urmele mentorului său spiritual, R. Guénon, Lovinescu pare să aprofundeze, cu fiecare scriere, tainele ontice ale neamului său, surprizându-i acele adevăruri imuabile, transformate, în chip teoretic, în ştiinţe tradiţionale ce alcătuiesc Tradiţia Primordială naţională. Despre aceasta, V. Lovinescu va scrie în *Mitul sfâşiat* şi *Dacia hiperboreeană*, încercând să găsească un centru al spiritualităţii neamului, printr-un calcul geografic, mitologic şi alegoric ce-l transformă pe autor atât într-un vajnic patriot, cât şi într-un hermeneut al esoterismului. De asemenea, el poate fi considerat şi un hermeneut al literaturii,

dacă prin aceasta înţelegem o expansiune controlată a indicilor mitici şi simbolici, cu ajutorul cărora se reconfigurează un univers, respectiv cel virtual. Pe zona de literatură, Vasile Lovinescu este exegetul uneori prea lucid, alteori prea poetic, al tuturor secvenţelor preluate din registrul mitologic sau simbolologic. Astfel, opere precum *Creangă şi creanga de aur*, *Interpretarea esoterică a basmelor româneşti* şi *Cele patru hagialâcuri. O exegeză nocturnă a Crailor de Curtea Veche* scot în evidenţă imaginea unui scriitor ce-şi propune să plece în demersul său analitic de la substratul mitologic, pentru a ajunge la o hermeneutică a poeticii elementelor simbolice din textele respective.

Din această perspectivă poietică a universului său literar, atitudinea lui V. Lovinescu apare când prea tradiţionalistă, când prea novatoare şi chiar revoluţionară. Pornind de la această dublă atitudine a autorului, se poate vorbi şi de o dublă atitudine a cititorului: pe de o parte, de entuziasm în faţa unor aspecte inedite, originale, ce au nevoie de mare curaj, pentru a fi expuse, iar, pe de altă pare, de scepticism şi blazare, în faţa unor realităţi ce contrazic logica raţiunii. Exegeza lovinesciană, la rândul său, a adoptat o dublă viziune, atunci când a explorat creaţia hermeneutului: de demistificare a teoriilor ce puneau în discuţie existenţa unor forţe şi energii supranaturale şi de adulare nejustificată, născută din încântarea noutăţii, de natură ultraraţionalistă. Însă, Vasile Lovinescu pare să fie propriu-i apărător, atunci când, expunându-şi crezul artistic, oferă explicaţii tuturor categoriilor de cititori şi de critici: „*ceea ce scriu e neconformist şi inactual la un grad care e o sfidare faţă de lumea modernă* (Lovinescu, 2012, p. 25). Iar sfatul literar al acestuia a fost exprimat în studiul său exegetic *Al patrulea hagialâc*, acolo unde autorul sublinia că *lectorul unei cărţi cu intenţii demonstrative are un drept şi o datorie, amândouă imprescriptibile: dreptul de a fi sau nu de părerea autorului; datoria de a supraveghea logica internă a cărţii şi nu conformitatea cu ideile preconcepute*" (Lovinescu, 1981, p. 39).

E drept că, în receptarea totală şi corectă a creaţiei lovinesciene, o barieră cognitivă şi semantică o constituie omniprezenţa simbolurilor, transformate în vehicule spirituale ale noţiunilor şi chestiunilor esoterice. Acesta este, de altfel, şi motivul pentru care scrisul lui Lovinescu se adresează, în principal, cunoscătorilor, adică celor iniţiaţi în tainele esoterice. Pentru toţi ceilalţă, opera acestuia rămâne pe teritoriul abstractului ,fiind învăluită de o reţea a misterelor ce-i sporesc farmecul, aşezând-o la graniţa dintre simbolologie, filosofie, ermetism şi literatură esoterică. Toate aceste lucruri îl fac pe Lovinescu să afirme că „*misterul se ţese neapărat şi în planul intelectului, trebuind studiat ca atare şi nu descifrat ca o şaradă sau ca un rebus, ci după toate regulile rigorii logice*" (Al patrulea hagialâc, p. 11).

În concluzie, pentru V. Lovinescu, misterul nu se relevă independent şi nemijlocit, ci, mai curând, el apare încastrat în alte forme adiacente sectorului esoteric, precum mitul şi simbolul. Se poate vorbi chiar de o interdependenţă a celor trei factori ce-şi impun statutul de forţă organizatoare a unei lumi autonome, cu propriile-i norme de funcţionare spirituală. Fidel unui program organicist, Vasile Lovinescu îşi întemeiază crezul artistic pe convingerea că simbolul interferează cu mitul şi cu simbolul, toate la un loc având capacitatea resurecţiei unei lumi uitate, căreia îi refac unitatea primordială. Triada astfel formată conţine temelia unei arhitecturi concentrice, alcătuite din mai multe straturi succesive, circumscrise unui nucleu central ce conţine adevărurile ontice primordiale. Partea exterioară, respectiv învelişul, ce poate fi vizualizat din afară, este, de fapt, iluzia optică şi semantică, ce-i determină pe exploratori să creadă că au înregistrat cu uşurinţă un succes. În realitate, aceştia nu au făcut altceva decât să deceleze înţelesul literal al textului, dincolo de care nu au putut trece, din cauza lipsei de iniţiere.

Se pare că textele lovinesciene se adresează doar celor iniţiaţi, adică celor care ştiu să facă diferenţa dintre mit,simbol şi mister, subordonând toate aceste categorii unei dimensiuni esoterice, în care încearcă să se strecoare cu ajutorul exerciţiilor analitice, meditative şi speculative.

Trăind într-o lume a semnelor, orice indiciu tainic ia forma declarată de mister care contribuie la rearanjarea valorică a existenţei. În felul acesta apar simbolurile, care, la rândule, redimensionează unitatea ontologică. Realitatea-surogat, astfel obţinută, este explicaţia fabuloasă pentru nişte lucruri iraţionale sau povestea fantastică despre o apariţie miraculoasă a unui fenomen – toate desfăşurându-se pe ofertantul terenul miturilor, cunoscut, în termen generic, prin numele de mitologie.

Însă, toate acestea, respectiv simbolul cu valenţe enigmatice şi misterul învăluit de mit, nu pot fi asimilate cu ajutorul raţiunii şi al silogismelor teoretice, care le-ar distruge frumuseţea ideatică, ci ele pot fi asumate subiectiv de-a lungul unui periplu sinuos, convertit, finalmente într-un adevărat traseu iniţiatic.

Bibliografie generală:

1. Angelescu, Silviu, *Mitul şi literatura*, Ed. Univers, Bucureşti, 1999;
2. Coatu, Nicoleta, *Structuri magice tradiţionale*, Ed. BIC ALL, Bucureşti, 1998;
3. Cojan, Daniel, *Ipostaze ale simbolului în lumea tradiţională*, Ed. Lumen, Iaşi, 2002;
4. Dittman, Lorenz, *Stil. Simbol. Structură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1998;
5. Dumitru, Maria, *Mitologie-mitistorie-folclor românesc*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2007;
6. Durand,Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul*, Ed. Nemira, Bucureşti, 1999;
7. Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1978.
8. Eliade, Mircea, *Imagini şi simboluri*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994;
9. Eliade, Mircea, *Studii comparate despre religiile şi folclorul Daciei şi Europei Orientale* (traducere de M. şi C. Ivănescu, prefaţă de EmilCondurachi), Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980;
10. Jung, C.G., *Tipuri psihologice*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997.
11. Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996;
12. Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1993;
13. Umberto, Eco, *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanţa, 1996;
14. Wunenburger, Jean Jacques, *Filosofia imaginilor*, Ed. Polirom, Iaşi, 2004;

Bibliografie de autor:

Vasile Lovinescu:
Incantaţia sângelui, Ed. Institutul European, Iaşi, 1993;
Mitul sfâşiat, Ed. Institutul European, Iaşi, 1993;
Monarhul ascuns, Ed. Institutul European, Iaşi, 1992;
Scrisori crepusculare, Ed. Rosmarin, Bucureşti, 1995;
Creangă şi creanga de aur, Ed. Cartea Românească, 1989;
Al patrulea hagialâc. O exegeză nocturnă a Crailor de Curtea Veche, Ed. Rosmarin, Bucureşti, 2012.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***"SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni**.

DANIELA MOLDOVEANU
"Lumina" University of South-Eastern Europe, Bucharest

THE AUTONOMY OF METAPHOR: COGNITION AND METHOD IN LUCIAN BLAGA'S PHILOSOPHICAL DISCOURSE

Abstract: The metaphor as a convergence space of linguistics and ontology might as well turn into a trap into which Lucian Blaga's speculative discourse falls sacrificing to the overstrung sphere of metaphorical language the necessary minimum dose of unambiguity of the idea to be transmitted. In consequence, the metaphor becomes the attraction force between the two big spheres that generate it – a force that, at a certain point determines their collision. An osmotic dangerous process is thus produced, coherent only at the transmitter's level, because as far as the receiver is concerned, the metaphoric discourse doesn't include the concomitant disclosure of Blaga's theory of metaphor. The risk seems not to be entirely perceived by our philosopher and is represented by the mise en abyme of the global message by a tautological definition of the terms (based on metaphor). At this point the autonomy of metaphor is ascertained by the multiplication/ multiplicity of meanings, so that the metaphor becomes linguistically and concerning the speculative discourse what is transcendental censorship on the ontological level. We will consequently speak about the censorship of metaphor. Therefore the place of the Great Anonymous will be taken by the philosopher who doesn't adjust his discourse to the intention of the content.

Keywords: metaphorical and philosophical discourse, the autonomy of metaphor, metaphor and hypothesis, multiplicity of meanings, concepts, absolute metaphors.

Lucian Blaga's theory on "the genesis of metaphor" opens new horizons in "the coherent analysis and conceptualization of the huge domain…of methaphorology"[1], representing itself one of the strengths of Blaga's philosophy for it connects the linguistic sphere with the sphere of spiritual creation from a nuclear perspective. Subsequent research on this matter – which, if he didn't directly influence, one can surely say that he preceded – supports the validity of Blaga's intuition on the subject. Related to it, we also mention Eugenio Coşeriu's contribution who assigns to the metaphorical phenomenon neither more nor less than "the fundamental character of creation inherent to the cognitive essence of language"[2], and we also recall Gilbert Durand's position who sees in "the fantastic function", "the primary function of the spirit" which "takes part in the development of the theoretical consciousness", thus "imaginary" appearing "as a brand of ontological vocation" [3]. His view also coincides with Hans Blumenberg's regarding the existence of "absolute metaphors"[4] which cannot be and won't be reduced at and translated into concepts.

If in the Romanian philosopher's acceptance plasticizing metaphor translates at the poetic level by the essentiality of expression, potentiation of expressiveness and a realization of abstractions, in the spiritual-ontological sphere the impetus to metaphorise becomes along with the stylistic matrix an abysmal category, an a priori given bearing the very basic feature

[1] Mircea Borcilă, *Bazele metaforicii în gândirea lui Blaga*, Limbă şi literatură, vol. I, 1996
[2] Eugenio Coşeriu, *Lecţii de lingvistică generală*, Cluj-Napoca, Echinox, 1999
[3] Cornel Mihai Ionescu, *Structura "organon" sau "pleromă"*, postfeţă la Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000, p.441
[4] Hans Blumenberg, *Paradigms for a Metaphorology*, New York, Cornell University Press, 2010

of the definition of man in the world – namely to place himself in the horizon of mystery to decrypt (reveal) it without exhausting it. In comparison with Durand who "considers that general archetypology approximates what he calls "total knowledge or gnosis"[5], in Blaga's thinking appears an additional minus that is the inexhaustible mystery kept that way by the luciferic cognition. The metaphor, in this context of revolt, backs up the fight against the transcendental censorship, and its "style" springs from the abysmal categories. But we will find out how – precisely because this concept is, alongside the other categories of cognition, an inborn, instinctive reflex – it falls a prey to the same censorship it had previously had the pretension and intention to abolish.

From plus to minus cognition the final meaning and truth are concentrated in a mandala-like metaphor of Lucian Blaga's philosophy. The latter, by postulating the mystery as the utmost limit and "foreign intimate background" (in Gabriel Liiceanu's terms[6]), turns against the elementary definition of philosophy itself, which definition gives it the possibility to propose and draw doubtless conclusions.

The philosophy being "by vocation a rational science, a coherent explanation of reality, a reflection on the real experiences of human conscience, …its ultimate object is to reveal the signification of such experiences, and its ultimate goal is to discover beyond these various experiences the unity of the same function Hegel used to call "spirit", Cassier "the essence of man", and the modern phenomenology "the sense of things"[7]. And which Kant attributes to "the thing-in-itself" and Blaga to mystery, or, going further, to metaphor. Dynamiting from the beginning any possibility to exhaustively know the world on secure real bases through categories and concepts which would reveal it the way it really is, to Kant's vision – according to which the "forms of reflection that govern the intellect and the a priory nature of reality are in perfect correspondence" and "The world is the way we think about it and we think about it the way it is" – Blaga opposes "the transcendental censorship". The Romanian philosopher implicitly states that the world is a mystery and we see it and think about it from inside this mystery. Or that the world is a metaphor and we think about it metaphorically.

But this institution of metaphor as a convergence space of linguistics and ontology's edifying virtues might as well turn (as we'll find out) into a trap into which the speculative discourse falls sacrificing to the overstrung sphere of metaphorical language the necessary minimum dose of unambiguity of the idea to be transmitted.

The metaphor becomes the attraction force between the two big spheres that generate it – a force that, at a certain point determines the collision of the two. An osmotic dangerous process is thus produced, coherent only at the transmitter's level, because as far as the receiver is concerned, the metaphoric discourse doesn't include the concomitant disclosure of Blaga's theory of metaphor. The risk seems not to be entirely perceived by our philosopher and is represented by the mise en abyme of the global message by a tautological definition (based on metaphor) of the terms.

At this point the autonomy of metaphor is ascertained by the multiplication/ multiplicity of meanings, so that the metaphor becomes linguistically and concerning the speculative discourse what is transcendental censorship on the ontological level. We will consequently speak about the censorship of metaphor. Therefore the place of the Great Anonymous will be taken by the philosopher who doesn't adjust his discourse to the intention of the content.

[5] Ibid, p. 442
[6] Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Bucureşti, Humanitas, 2004
[7] Larousse, *Dicţionar de filosofie*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999, p.124

A handy example can be found in the text called "About the Longing" where Blaga carries out (or at least intends to) an analysis of "the longing" as part of the stylistic matrix. By "the categories of the unconscious" – which are a mark of all "spiritual creations" and "by which man tries to reveal to himself the mysteries of existence"[8] – the stylistic matrix, alongside metaphor, flows into the consciousness the necessary substance for universal and self knowledge.

The longing appears as an inborn, a definitory state of the Romanians that enables them to place themselves on the anthropological, ontological as well as linguistic planes. If at the anthropological level – based on theory – the identification of the longing with the (revelatory) metaphor determines the cracking of mystery in order to create specificity, a transcendental originality of being in the world; at the linguistic level, Blaga observes that "The situation becomes even more complicated and nuanced when we try to express poetically these states"[9].

Further, we have the sketch of a poetical, rather irrelevant map of what our philosopher intends to do:"…the longing is sung for itself as a state without object, as a state whose object is somehow re-silenced or only discretely touched. In another words, the longing, from a subjective state, often turns into a lyrical object.", then "The longing is considered at turns a hardened state of soul as a hypostasis, an impersonal power that subjugates and devastates, a wandering spell, a cosmic disease as an invincible element of nature and an alter ego as a material emanation of the human soul."[10] Blaga lists a series of comments and metaphorical, metaphorized interpretations which, under no circumstances whatsoever will place the longing in a promising equation regarding the unknown.

The question is how (and if) the balance will be kept between the role of the core-concept of Blagas's existential Romanian philosophy represented by "the longing" (as opposed to Heidegger's "concern" defined as "reducing human existence to its lyrical substance of utmost expression"[11]), and the role of lyrical subject "hypostatized" in ballads and folk songs. For proclaiming a state as general immanence by extending it to the entire Romanian spiritual space represents the first step towards its objectivation and transforming into concept. A rather ambitious step when this concept is, in its turn, defined by poetical means of expression mainly based on metaphor.

In the present case metaphorical expressiveness, being a plus at the linguistic level, becomes a minus at the speculative discourse level. "Hegel thought that the life of concept resides in the death of metaphor" says Ricoeur, as philosophy "shows its power in the art of arranging adjusted multiplicity" and "the speculative doesn't fulfill the semantic requests of metaphor unless it creates a rift to mark the irreducible difference between the two modes of speech."[12]

Certainly, this is a point of view which rejects the interference of speeches as being, globally, inefficient. On the other hand, Ortega y Gasset, as Vianu states, points out the difference between the poetical metaphor and the scientific one, underlining the fact that "the poetical metaphor operates from less to more, whereas the scientific metaphor operates from more to less" by essentializing and the attempt of clearing and limiting the meanings. But in this case, "the living metaphor" inserted into the speculative discourse proclaims its autonomy against the denotative meaning our philosopher intends to convey, for this kind of metaphor (in a somehow forced antithesis with the dead, worn-out metaphor) always shows simultaneously minimum two types of discourse – the transmitter's respectively the

[8] Lucian Blaga, *Fiinţa istorică*, Cluj-Napoca, Dacia, 1977, p.204
[9] Lucian Blaga, *Spaţiul mioritic*, Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 160
[10] Ibid, p.161
[11] Ibid, p.162
[12] Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Bucureşti, Univers, 1984, pp. 454, 458

receiver's. Thus, the equivoque equals a censorship similar to the transcendental one, identified by Blaga, a fact that cannot be anything other than inconvenient at the level of a so called speculative discourse.

When he talks about one of the spheres of language (of spiritual creation) where (revelatory) metaphor exercises its influence, the Romanian philosopher has as well the other one permanently in view, on the principle of subtle correspondence between the two. The stake would be the finding of an efficient border line. Remarkable and to be illustrated in Blaga's case is "the oscillation" between two acceptances of the concept called "eidos" which Umberto Eco identifies talking about "Aristotle's lesson" – an oscillation between "the structural model (the intelligible bone structure) and that of a structured object". This indecision itself splits into two put into the abyss, twin "oscillations": the one between the ontological aspect ("eidos" represents a work in progress given element) and the epistemological one ("eidos" being applied to make it intelligible), and that between the concrete aspect (the structure being understood as substance) and the abstract aspect (the structure applied as a network of connections)."[13]

The text "About the Longing", deeply impregnated with the metaphor, underlines one of the minuses of Blaga's theory application by Blaga himself, and this is not a singular case. "The ambitious and generally speaking, systematic manner in which Blaga deals with the epistemological issues taken as a whole has amplified the esthetic vision to the ironic limit where the latter can join other areas of irrational discourse, in a viable alternative to man and reality communication."[14] This is one of the reasons of including Blaga's philosophy in what Virgil Nemoianu calls "a theory of the secondary", of the ubiquitous and inexhaustible mystery – both at the linguistic and onto-gnosiological levels – materialized and "caught" in action/function by the intrinsic mechanism of metaphor itself.

This metaphor draws a tautological circle on which it gravitates – it becomes itself a metaphor of the transcendental censorship (in the case of discourse inadequacy), of the mystery, of the world (by the fact that it is always evolving and revolving), that is, ultimately, a metaphor of the metaphor. Is gets to the paradox noted by Paul Ricoeur, namely that "there is no discourse on metaphor which doesn't belong to a conceptual network, metaphorically generated at its turn…The theory of metaphor aims at the metaphor of theory in a circular manner" installing "the recurrence of metaphor over itself".[15] Or, we can speak about a mise en abyme given by the autonomy of metaphor that the metaphor itself requires and that, not infrequently, is unconsciously supported by our philosopher out of inertia.

It's not by chance though that Blaga doesn't emphasize the difference between hypothesis and fiction: "we don't care about the difference…between hypothesis and fiction…that's why we will use the word "hypothesis" in the broadest sense, including in this name fictions as well." [16] In his philosophy of "as though" from which Blaga cites, but at the same time passes over the difference between "the hypothesis that tries to reveal the world and the fiction that invents it", Hans Vaihinger rises a question mark the Romanian philosopher tends to ignore maybe because it stands at the border line by the merge of the two elements above: "…a more important request is not to let ourselves be guided astray or be influenced by the contradictions between fiction and the world of experience or by its inconsistencies and thus infer from this contradictions the existence of some kind of "mystery" of the world."[17] Blaga's revelatory metaphor inscribes fictions on the same plane

[13] Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968, apud. Cornel Mihai Ionescu în *Structura "organon" sau "pleromă*
[14] Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, Bucureşti, Univers, 1997, p.179, 180
[15] Paul Ricoeur, op. cit., 449
[16] Lucian Blaga, *Zări şi etape*, Bucureşti, Humanitas, 2003, p.336
[17] Hans Vaihinger, *Filosofia lui "ca şi cum*", Bucureşti, Nemira, 2001, p.161

with the hypotheses since proclaiming its existence erases the border line between the two at the ontological level.

Within the rather disconcerting and always tense sphere of metaphor mystery suffers variations of degree, but not of substance. This tension accumulates between the sphere of "to be" and "not to be" translated by "being as" or "being as though". At the ontological level "to be as" becomes in the sphere of the revelatory metaphor "to be", a "to be" which, in Ricoeur's vision on the metaphorical truth "asks for some other concept of truth than the truth-check concept, correlative of our usual concept of reality."[18]

We have to mention here that the Aristotelic mimesis doesn't mean only imitation but also creation, poïesis, therefore "The tension belonging to the mimesis is double: on one hand, the imitation is a picture of human nature and an original composition, on the other hand, it embodies a restitution and a shift towards higher ground. This feature, combined with the previous one, brings us back to the metaphor. Rendered on the mimesis background, the metaphor drops its gratuity."[19] Within the limits of "the verisimilar and the necessary", the metaphor substitutes and institutes the necessary, like the euphemism. Giblet Durand notes that "the imaginary hasn't manifested itself only as a world transforming activity, but also as a creative imagination, but above all as a euphemistical transformation of the world, as the coordination of the individual according to a better element."[20]

Paradoxically, according to the Romanian philosopher's theory, even the revelatory metaphor is – given its subordination to the mystery – silent or silenced. Taking into consideration the impermeability of the same mystery, and combining the duality of "to be" which comprises "not to be", we approach metaphor to the euphemism, as does Blaga himself. Euphemism that, linked to the Great Anonymous transcendental censorship, is generated and descends from the pure mystery's plane to that of its variation. Determined by the censorship and the innate possibility of the individual to metaphorize, the euphemism reflects an a priory tabooisation of the ultimate truth in the human conscience.

E. Benveniste distinguishes between two opposite meanings of the euphemism, of which the first "says the opposite of what it means" or encourages "to say auspicious words" and, as a consequence, "to avoid ominous words", or "keep silent". The second meaning, "to shout in triumph", is placed at the antipodes, which would mean to "introduce a euphemism of the euphemism."[21]

We see how this game of meanings within the tense sphere of metaphor and transferred to the ontological level cannot be mastered and determines a relativistic philosophy. We identify from the beginning the tendency of Blaga's philosophy to relativize, both with reference to itself and to Kant's theory of the "transcendental categories" as opposed to the postulate of abysmal categories and that of the metaphor as a way of partial knowledge and openness to mystery. From an auxiliary component the metaphor becomes the focal point of epistemology due to the trans-linguistic function Blaga attributes to it. This dualism resizes the spheres in which the metaphor operates.

At the speculative discourse level we can say that metaphor maintains or institutes a silence, a censorship of the meaning through the amalgamation of meanings, as in the poetic discourse operates an intentional and beneficial amplification. "Whatever will be the subsequent report between the speculative and the poetic, the former doesn't extend the semantic project of the latter otherwise than by the price of a transmutation resulting from its transfer to another area of meaning."[22]

---

[18]Paul Ricoeur, op. cit., p.472
[19] Ibid., p.73
[20] Gilbert Durand, op. cit., p.431
[21] Emile Benveniste, *Probleme de lingvistică generală*, vol.I, Bucureşti, Teora, 2000, p. 291
[22] Paul Ricoeur, op. cit., p.458

Therefore all the more should be consciously avoided a wrongful insertion of the metaphorical discourse in the speculative one, because there is this risk of putting each other into the abyss. Blaga doesn't resist the temptation, however, especially since he rejects the gratuity of the metaphor, equipping it with ontological coverage.

Bibliography:

Blaga, Lucian – **Geneza metaforei şi sensul culturii**, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1937; **Cunoaşterea luciferică**, Bucureşti, Humanitas, 1993; **Fiinţa istorică**, Cluj-Napoca, Dacia, 1977; **Spaţiul mioritic**, Bucureşti, Humanitas, 1994; **Zări şi etape**, Bucureşti, Humanitas, 2003

Benveniste, Emile, **Probleme de lingvistică generală**, vol. I, Bucureşti, Teora, 2000

Blumenberg, Hans, **Paradigms for a Metaphorology**, New York, Cornell University Press, 2010

Borcilă, Mircea, **Bazele metaforicii în gândirea lui Blaga**, Limbă şi literatură, vol.I, 1996

Coşeriu, Eugenio, **Lecţii de lingvistică generală**, Cluj-Napoca, Echinox, 1999

Durand, Gilbert, **Structurile antropologice ale imaginarului**, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000

Ionescu, Cornel Mihai, **Structura "organon" sau "pleromă**", postfeţă la Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000

Larousse, **Dicţionar de filosofie**, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 1999

Liiceanu, Gabriel, **Despre limită**, Bucureşti, Humanitas, 2004

Nemoianu, Virgil, **O teorie a secundarului**, Bucureşti, Univers, 1997

Ricoeur, Paul, **Metafora vie**, Bucureşti, Univers, 1984

Scruton, Roger, **Kant**, Bucureşti, Humanitas, 1998

Vaihinger, Hans, **Filosofia lui "ca şi cum***"*, Bucureşti, Nemira, 2001

DIANA GRADU
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

CODES ALIMENTAIRES EUROPEENS AU MOYEN AGE, ARCHETYPES ET ARGUMENTS DU POUVOIR

Abstract: The main food systems of the High Middle Ages (XI – XIIth centuries) are limited to the dominant classes and to the producing class. The present study is centered on Western Europe, with its most powerful countries of the period: France, England, Italy, Germany, Spain, the Netherlands. Frugality of hermit, splendour of the prince, need of the warrior, feminine delicacy are the authorities that mark out the medieval social context and establish mealtime behaviour rules. Bread, wine, meat, vegetables, fruit, cheese, spices and water are sine qua non components of our analysis and represent the major elements of the nutritional code, as an argument of the power.

Keywords: code, nutrition, medieval, power, Europe

«*Aujourd'hui nous eûmes d'abord des cerises et du pain très blanc… Puis on nous a servi des fèves fraîches cuites dans le lait, des poissons et des écrevisses, des timbales d'anguilles* ». Le récit de Salimbene de Parme, chroniqueur du XIIIe siècle, continue sur le même ton[1], et il faut avouer que notre post-modernité se déclare vaincue devant ce festin. En plus, il s'agit d'un repas maigre, offert à Saint Louis au couvent des frères mineurs de Sens. Ce genre de texte détruit les préjugés sur une époque révolue et dont l'héritage est, sans conteste, non négligeable. L'étendue de ce legs est vaste, profonde et méprisée par nos contemporains. Une extrémité en serait la gastronomie – quoique ce terme paraisse inconcevable pour le XIIIe siècle – l'autre la formation des habitudes alimentaires, dictée par les nécessités de survivance.

Certes, l'examen de la nutrition mène à des conclusions pertinentes si l'on s'impose des limites temporelles et géographiques. J'envisage donc le plein Moyen Age (XIe - XIIIe siècles) et l'Europe Occidentale, avec les pays les plus forts de l'époque : France, Angleterre, Italie, Allemagne, Espagne, Pays-Bas. Ces frontières d'analyse sont suggérées par la bibliographie même. D'autres territoires européens ont traversé plus tard la période en question, faute de conditions historiques favorables, problème qui ne constitue pas le sujet de l'étude qui suit.

L'autre tentation, à laquelle je succombe, est de faire une analyse au niveau vertical, entre repas de prince et repas de paysan, en réservant une place à part à l'obtention de la gloire céleste – *via cibi* – et aux représentants de Dieu sur terre.

Refaire le trajet inverse, du *ketch-up* au *verjus*[2] n'est pas facile et c'est une démarche sujette à des spéculations. Il y a plusieurs facteurs qui déterminent ce parcours. Les conditions

[1] «[…] du riz au lait d'amande avec de la poudre de cannelle; des anguilles grillées avec une sauce excellente; des tartes et du fromage blanc, et les fruits habituelles, servis noblement et en abondance» *(Cronica*, éd. Bari, 1966, I, p. 322, *apud* Massimo Montanari, *La Faim et l'abondance. Histoire de l'alimentation en Europe*, Seuil, 1995, p. 27).

[2] « Suc acide extrait de certaines espèces de raisin, ou de raisin cueilli vert » (*le Petit Robert de la langue française*, 2008, version électronique). Les explications de Jean-François Revel sont encore plus enrichissantes : «Le verjus est un fond acide que l'on préparait à l'avance de diverses manières, soit avec une herbe acide comme

économiques, le contexte social, les systèmes alimentaires sont, comme tout phénomène qui appartient à l'humain, esclaves et rois du changement. Les opinions selon lesquelles le Moyen Age rejoint l'Antiquité, au niveau alimentaire, ne sont pas dépourvues d'arguments. En voici quelques exemples: le mélange du sucré et du salé, la cuisson au four, le goût pour les épices, retrouver la saveur et l'emploi des sauces, la récréation du ragoût, etc.[3]

Après les famines du début du XIe siècle il y a quelques processus annonciateurs d'un renouvellement : défrichements, croissance de la superficie cultivée, frappe de monnaie, multiplication des échanges commerciaux et réorganisation des liens familiaux. La croissance démographique est visible entre 1000 et 1350. La population européenne augmente de 12 millions à 35,5 millions (la France triple sa population, pendant la même période, ainsi que l'Allemagne et les Pays-Bas). Ce fait entraîne un nouvel ajustement de la communauté. La famille, constituée d'un assez grand nombre de membres pendant l'époque carolingienne, se réduit. Les rapports sont fondés non seulement à partir du sang, mais aussi de la clientèle, de la dévotion, de la dépendance ou bien de la fraternité, de l'association ou de l'intérêt. L'augmentation de la population et la re-position par rapport à la terre et à ses propriétaires déclenchent d'autres ressorts, de nature économique cette fois-ci. On cherche de nouvelles terres pour cultiver le pain journalier. À part les défrichements, les assèchements, le fait de creuser des canaux, de tracer des chemins ou de planter des arbres, les gens de l'époque s'évertuent à inventer. Ils renoncent à l'araire romain pour le remplacer par la charrue à roues. Conséquence immédiate : une meilleure exploitation et plusieurs récoltes par an. Sur les terres ainsi valorisées prospèrent les céréales nécessaires à la confection du pain: blé, seigle, mil. L'orge et l'avoine sont destinées aux élevages. La vigne joue un rôle non négligeable dans l'économie de l'époque, tenant compte du fait que le vin était considéré comme un aliment important et un apport sérieux de calories pour le repas quotidien. Les potagers, soient-ils monastiques ou seigneuriaux, varient les mets. Les fruits sont encore, pour longtemps, produits de luxe. Certes, pas tous, car les offres du terroir sont très goûtés par le peuple, tandis que les fruits exotiques n'embellissent que les banquets des riches et des forts[4].

Frugalité d'ermite, faste du prince, nécessité du guerrier, délicatesse féminine sont les instances qui jalonnent le contexte social médiéval et établissent les règles du comportement à table. D'une part, l'Église, par la voix des prêtres, prônait le mépris du corps, l'ascèse, le renoncement au plaisir, fût-il culinaire ou sexuel. D'ailleurs, pour les moines du Moyen Âge, le plaisir du goût supposait l'exaltation du corps, donc luxure, et finalement, péché. Ce mépris dépassait les limites du corporel, en mettant en péril la vie même des dévots. L'anachorète syrien qui court le risque de mourir de faim, car il ne sait faire la différence entre plante nuisible et plante nourrissante, en est l'exemple le plus connu. Le salut lui vient d'une chèvre, qui choisit pour lui les plantes à consommer. Ces moines, nourris des textes des *Evangiles,* rêvent à Saint Jean, qui vivait de sauterelles et de miel sauvage. D'autre part, l'idéal guerrier louait la beauté corporelle, la force, la virilité. Dans ce monde, la beauté masculine était signe de puissance. Pour l'entretenir, il fallait bien manger. Celui qui tenait le coup à table, en avalant plat après plat et en buvant avec joie, méritait le respect de la communauté. La capacité de dévorer des plats - carnés, en principal - sans lever les yeux de son assiette était la garantie de la victoire. Dans la *Chanson de Guillaume*, le protagoniste, vaincu, se « restaure » d'une épaule de sanglier, d'un paon rôti, d'un grand pain et de deux gâteaux. Son épouse,

---

l'oseille, soit avec du citron, soit, lorsque le citron était trop cher, avec du jus de raisin vert. » (Jean-François Revel, *Un festin en paroles*, Paris, Tallandier, 2007, p. 124).

[3] Voir, à ce titre, Jean-François Revel, *op. cit*, p. 120 et *sq*.

[4] Il est intéressant de signaler que, du point de vue étymologique, « riche et fort » est une expression tautologique. Riche vient du francique *riki*, qui signifiait *fort*.

Guiburc, mécontente, lui reproche l'appétit plutôt de vainqueur que de vaincu. Pour ce qui est des paysans, je pourrais les nommer «la classe productrice». Elle était située en marge des cercles dominants, n'osant jamais à déployer tant de force ou de faste, mais, en même temps, en se permettant de franchir les normes religieuses trop strictes[5].

Les principaux systèmes alimentaires sont circonscrits aux couches dominantes et à la classe productrice. Chacun a son système alimentaire et sans m'y attarder, j'en tracerai les caractéristiques:

Les nobles concentrent leur repas sur la viande. Derrière cette habitude existent plusieurs explications: d'une part, ils y sont poussés par leurs préoccupations (la chasse) et par leurs besoins physiques. Un guerrier qui va au combat, la plupart de son temps, doit alimenter sa force et entretenir sa résistance. En plus, manger de la viande, du pain blanc et boire du vin, signifie dans ce monde afficher un faste introuvable autrement. C'est aussi le besoin de sécurité qu'éprouve l'homme médiéval, la peur de disette et de famine. Les 'dirigeants' de cet univers doivent livrer une image de plénitude, de sûreté et, paradoxalement, de finesse. C'est quoi d'ailleurs la préférence pour les plats fins, richement épicés, pour les viandes rares? Le bon pain (à l'époque, le pain blanc prévalait contre tous les autres types de pain) et les vins fins accompagnaient la viande et avaient la même fonction : être signe de différenciation[6]. La consommation de fruits, de légumes et d'épices est, du point de vue de la fréquence, beaucoup plus modeste. Les fruits offerts par les terroirs étaient trop ignobles, les «exotiques» étaient trop chers, même pour les seigneurs. Quant aux deux autres produits – légumes et épices – les premières constituaient la nourriture de la classe productrice, les deuxièmes coûtaient une fortune et exigeaient du temps de procuration. Les produits laitiers et les fromages ne présentaient pas d'intérêt pour la classe «carnée». L'homme n'est-il pas, en fait, un être de chair? Les merveilles et les bienfaisances du fromage blanc et du lait doivent attendre le XXe siècle pour être reconnues.

Quant au *clergé* (prêtres et moines) les choses sont un peu différentes, grâce à la doctrine chrétienne et à la norme imposée par celle-ci. Les membres de la communauté religieuse se nourrissaient selon le rythme des jours maigres et des jours gras. Cette fois-ci, c'est l'idéal ascétique qui prévaut: o*ra et labora* et ne pas donner cours à ses envies. Ce qui reste sont les légumes, le pain noir et l'eau. Un système opposé à la triade viande, pain blanc, vin. C'est vrai que les grandes occasions sont généreuses avec les moines aussi, mais ils ne vivent pas pour manger. La richesse, si enviée, des monastères (Cluny, par exemple) tire ses ressources d'une bonne exploitation et d'une administration appropriée des terres. L'histoire du convers qui veut entrer dans les ordres des cisterciens afin de manger «*du pain blanc, et souvent*» ne reste qu'une histoire.

Pour la *masse paysanne*, c'est la soupe le plat le plus fréquent, qui change de couleur selon la saison. La seule exception en est l'immolation du cochon en décembre, pour fêter le Noël, dont les produits tiennent presque toue l'année. .Le pain est différent, mélangé de plusieurs céréales – blé dur, orge, seigle, épeautre – *vilissima torta* est aujourd'hui produit de luxe. Dans les régions montagneuses, les paysans utilisent le fromage en tant que substitut de la viande. L'ancêtre de la *polenta* était un bouillon fait de plusieurs légumes, de mil, orge, avoine, d'herbes, et, parfois, de lard et de viande. Le maïs arrive plus tard en Europe.

[5] Dans une nouvelle du XIIIe siècle, le vieux paysan Helmbrecht recommande à son fils régime de farineux, car le poisson et la viande sont le privilège des nobles. La réponse de son fils me fait sourire : « Bois donc de l'eau, mon père, moi je veux boire du vin, et mange de la bouillie, moi je veux au contraire manger ce que l'on appelle le poulet rôti » (*apud* Massimo Montanari, *op. cit*, p. 83).

[6] A. M Bantier écrit sur le pain sexuel (*colyphium*) en forme de membre viril, cité par Juvénal, et dont les gladiateurs se nourrissaient afin de récupérer leurs forces, après les luttes. C'est un héritage ignoré par l'Occident chrétien. Le pain est accaparé par la nouvelle mystique.

- *Le pain*

Panem nostrum quotidianum
Danobis hodie nobis

Aux yeux de l'homme médiéval le pain est un aliment de premier ordre[7]. Son rôle est d'autant plus grand que, à partir du XIe siècle, il commence à se généraliser pour toutes les classes. Quand même les différences y subsistent.

L'homme de cette époque vit hanté par la peur de mourir de faim, de n'avoir plus le pain, soit-il d'orge ou de grains, mélangé avec des légumes ou fait de blé pur. Si le pain manque, c'est la disette[8].

Le pain du Moyen Age était assez différent par rapport au notre, quant à la forme, la couleur, le poids. D'habitude, le pain était rond. Il y avait de grands pains (jusqu'à un kilo ou plus) ou de petits pains ou pains individuels. Pour la couleur on a pain blanc, pain bis et pain noir. Le pain à base de farine de froment est le meilleur, réservé aux riches. Les paysans n'en mangent jamais, ni même pour le repas de fête.

On ne peut parler de pain sans dire un mot sur le pain azyme, cuit sans levain. C'est un pain liturgique, issu de la tradition hébraïque, mais aussi celui qui sert à la confection des hosties. Les *oblatae* médiévales sont les pains bénis utilisés pendant l'office, ou bien des pains portés en offrande dans les lieux de pèlerinage.

- *Le vin*

Considéré longtemps comme produit de luxe, le vin ne siégeait au plein Moyen Âge que sur la table des grands. Au moins le vin de bonne qualité. Vers la fin de l'époque, le vin faisait le plaisir du peuple dans les tavernes. Il était apprécié en tant que nécessaire accompagnateur de la viande et des fêtes. Mais les regards concernant ce produit sont différents. D'une part, on disait qu'on buvait beaucoup au Moyen Âge et que c'est là que résidait la puissance. D'autre part, l'ordre religieux méprisait l'ivresse et même bannissait ceux qui s'y rendaient facilement. La valeur symbolique du vin – le sang du Christ: "*Ceci est mon sang, le sang de l'alliance*" (Marc, 14, 24) – doit être révélée à côté de celle du pain. Les premiers commentateurs chrétiens ont vu dans l'eau changée en vin, lors des Noces de Cana, un symbole eucharistique. La grille de lecture appliquée à l'épisode de la *Vie de Saint Remi,* écrite par Hincmar de Reims, où Clovis boit d'une fiasque de vin bénite par l'évêque Remi, et, par la suite, remporte la victoire contre Alaric, doit être la même: le vin est l'un des symboles du christianisme. Et pourtant, les moines boivent de l'eau. C'est le signe du renoncement au monde civilisé et le retour à un état de nature plus approprié à leur condition. Parfois, lors des fêtes liturgiques ou des grandes occasions, ils boivent du vin. Avec modération, car la mesure était l'une des vertus chrétiennes, héritée de l'Antiquité grecque et latine. Le vin est sérieusement concurrencé par la bière, boisson préférée des Francs. En fait, le système latin, fondé sur le blé, le vin, l'huile d'olive et le poisson croise le modèle germanique, composé de viande, de graisse et de bière.

- *La viande*

[7] Les poèmes homériques définissent les hommes «mangeurs de pain».
[8] La disette pouvait atteindre le paroxysme. Je laisse de côté les manifestations d'anthropophagie, le manque du pain en était une preuve suffisante: «Beaucoup extrayaient un sable blanc, semblable à de l'argile, et le mélangeaient à la quantité disponible de farine et de son, pour en faire des miches et tenter aussi par ce moyen d'échapper à la faim» (Raoul Glaber, *apud* Massimo Montanari, *op. cit.*, p. 72).

Associée au vin, tant pour le repas journalier des riches, tant pour le repas de fête des pauvres, la viande occupe une place prépondérante dans l'économie gastronomique moyenâgeuse. Elle est la valeur alimentaire par excellence. Avant de prendre en considération le binôme *terra et silva*, les forêts étaient les réservoirs majeurs de nourriture. Malheureusement, les façons de la conserver manquaient. Par contre, les céréales (le mil, par exemple), résistaient beaucoup mieux et longtemps. Le privilège d'avoir chaque jour de la viande fraîche au repas n'était réservé qu'à Charlemagne.

On mange de la viande de porc et de bœuf, des volailles et du poisson, et, plus rarement, du gibier. La chasse, occupation préférée, apportait soit du gros gibier – sangliers, cerfs, chevreuils, daims – soit du petit – lapins, lièvres, renards. Les oiseaux n'étaient pas épargnés : faisans, perdrix, cailles, pigeons. Le gibier aquatique se trouvait plus rarement encore, mais il était très apprécié (hérons et cygnes sauvages, par exemple). A part sa fonction nutritionnelle, il offrait beaucoup plus de diversité que la viande des bêtes ordinaires. La chair en était fine et préférée par les dames. La viande procurée à la suite d'une chasse apportait non seulement de quoi manger mais, de surcroît, du renom. C'était une garantie de la force, de l'application et du courage[9]. La viande ainsi procurée était mangée rôtie ou grillée, et, de temps en temps, épicée.

Pour les paysans, la viande de porc était conservée (salée ou fumée), constituant parfois un complément pour les légumes. Le cochon, immolé à la veille de Noël, formait une réserve pour toute l'année. Certes, l'homme médiéval ne connaissait pas la valeur et la saveur de toutes les viandes et méprisait ce que nous estimons aujourd'hui (le bœuf).

Une place importante y retrouve, pourtant, le poisson, en tant que substitut de la viande proprement dite. Il ne faut pas oublier la valeur symbolique (le poisson, distinction des premiers chrétiens). Le clergé médiéval y fait recours, surtout les jours de carême. Le poisson reste pour les palais fins, surtout lorsqu'il est frais. Le repas de Perceval au Roi Pêcheur en est une preuve.

- *Le fromage*

La consommation de fromage n'était pas, à l'époque médiévale, tout aussi abondante et importante qu'aujourd'hui, au moins en France ou en Italie. C'était plutôt une nourriture de pauvre, méprisée par les seigneurs. Il est une sorte de substitut, sans noblesse, de la viande. A peine vers le XVe siècle le fromage commence à se faire apprécier. On en mangeait beaucoup dans les zones productrices: Normandie, Bretagne, le nord de l'Italie. Les produits laitiers étaient rares et ignobles. Le beurre, faute de mieux, remplaçait l'huile d'olive, spécifique au sud de l'Europe.

- *Les légumes*

La société foncièrement rurale du XIIe siècle n'offrait pas de choix au niveau de la nourriture. Sauf la chasse, à laquelle les gens du peuple n'avaient trop d'accès, les domaines où ils s'exerçaient étaient réduits. Ils se contentaient principalement des produits de la terre. Les légumes étaient assez nombreuses sur les tables campagnardes. Choux, oignons, carottes, fèves, pois - chiches, lentilles, navets, épinards, poireaux, ail composaient, le plus souvent, ensemble ou individuellement, les plats paysans. Dans les forêts on trouve de quoi compléter la cueillette: champignons, asperges, cresson. Le mode de préparation débouchait le plus

[9] Le commentaire de Massimo Montanari, *op. cit.*, est à retenir: "C'est surtout dans la culture des couches dominantes que cette valeur primaire de la viande est ressentie et affirmée avec force. Elle prend à leurs yeux une valeur de symbole du pouvoir, elle devient l'instrument qui permet de bâtir l'énergie physique, la vigueur et la capacité de combattre: autant de qualités qui constituent la première légitimation du pouvoir» (Massimo Montanari, *op. cit*, p. 30).

souvent sur une soupe; parfois on faisait bouillir les légumes pour accompagner la viande. Le ragoût disputait, du point de vue de la fréquence, la première place avec le potage. La notion de vitamine n'existait pas à l'époque, elle ne faisait pas partie du code alimentaire. Le peu qui restait, car l'organisme ressentait certains besoins nutritionnels, était extrait des fruits.

- *Les fruits*

Les fruits jouissaient d'encore moins de renommée que les légumes. On n'avait l'habitude ni de les cultiver, ni de les procurer par importation. Les gens de l'époque consommaient l'offre du terroir: raisins, pommes, noix, châtaignes. De temps en temps, sur la table des nobles, apparaissaient des fruits rares: figues, grenades ou dattes. Ils étaient considérés comme produit de luxe, à cause de leur saveur exquise et de leur difficulté de procuration. Dans les textes, le peuple et le clergé sont décrits amateurs de fruits, mais d'habitude l'auteur se limite à mentionner le nom générique, sans en donner des détails. Les règles de consommation étaient strictes, comme si certains fruits portaient l'étiquette «réservé». Toute transgression était sévèrement punie.

- *Les épices*

L'imaginaire des épices est assez consistant au Moyen Age, lié à leur origine exotique et lointaine. L'Orient, terre mystérieuse et inconnue à la plupart, exerce une fascination non dissimulée. Si les Romains désignaient les territoires inconnus par la formule «*hic sunt leones*», de même, l'homme médiéval pouvait nommer l'Orient «*hic sunt species*». Les épices les plus convoitées étaient le poivre, le clou de girofle, la noix de muscade. Le poivre avait, à un moment donné, la même valeur que le pain. Le menu peuple utilisait sa variante, pour relever le goût des plats: les plantes aromatiques; le basilic, le fenouil, le laurier, le thym, la marjolaine ou la sauge faisaient office de saveurs exquises.

Pour ce qu'il y a de l'utilisation des épices ou des plantes aromatiques par le clergé, les documents n'en disent pas beaucoup. On pourrait supposer qu'ils mettaient des épices dans leurs plats sans exagérer, et qu'ils préféraient plutôt les plantes aromatiques, en raison de leur facilité de procuration.

- *L'eau*

J'ai commencé cette 'liste de fréquence' des aliments au Moyen Âge par le pain. J'aimerais la finir avec l'eau, en tant que matière vitale.

Par sa simplicité et par sa pureté l'eau renvoie aux origines, à un temps paradisiaque, non perverti par les mœurs. C'est bien ce que pensent les ermites moyenâgeux quand ils se retirent de ce monde. Manger des fruits sauvages et des racines et boire de l'eau sont transformés en exercice spirituel. L'eau invite à apaiser la soif directement à la source et remercier Dieu pour son don. L'eau signifie l'humilité et le renoncement aux vanités de ce monde. Elle peut être un signe de pauvreté délibérée ou la pauvreté même.

Les mécanismes qui réunissent ces acteurs du rituel alimentaire à table sont intéressants et complètent l'image de l'époque. Pendant le Moyen Âge le repas (avec sa variante fastueuse, le banquet) constituait le moyen le plus éloquent pour exprimer une relation, pour la fonder ou pour la renforcer. Manger et boire ensemble (surtout entre les seigneurs et princes ou bien entre les hautes autorités ecclésiastiques) valaient la signature d'un accord de paix. Dans la gamme des moyens de communications non verbale, le repas permettait de faire connaître les décisions, les innovations ou les changements[10]. Le rythme des fêtes exprimait la continuité des liens. On célébrait les nouvelles alliances fussent-elles

[10] Voir Gerd Althoff, 1996, p. 306-307

mariages ou soutien à la guerre. Il faut dire que l'essentiel n'était pas le contenu du repas, mais bien le fait d'être ensemble. Le repas remplissait avec succès un rôle social dans la vie de la communauté. Tous les registres qu'on a inventoriés en sont touchés. Si les nobles, chevaliers et princes, fêtaient les alliances, les adoubements, les investitures, les victoires, les autres se conformaient plutôt au rythme canonique. Les grandes fêtes religieuses donnaient l'occasion à la célébration. Dans les couvents, les raisons pour se réunir autour d'un bon vin et d'un repas n'étaient pas rares. Sauf les fêtes imposées par la religion, on s'y assemblait pour boire et manger à la mémoire des défunts, afin d'entretenir leur souvenir. Vers les XIe – XIIe siècles les seigneurs et les princes utilisaient les banquets au profit de leur puissance. C'était un signe de domination et un instrument de recruter de nouveaux vassaux. La fête courtoise va se compliquer avec le temps, n'étant pas tout simplement un repas riche mais aussi une occasion de confrontation – joutes, tournois – dans le même but de renforcer le pouvoir et d'affirmer la prééminence de l'un sur l'autre.

Toute fête supposait une «mise en scène»[11], déployée par l'hôte en honneur de ses invités, ou bien dans le dessein de servir de modèle. C'est l'exaltation du pouvoir personnel et le lieu parfait (le public) d'expression d'une prodigalité qui dépassait parfois les limites d'un repas. Les seigneurs offraient des cadeaux aux musiciens ou aux pauvres.

Du point de vue symbolique, la table du seigneur signifie la domination de la nature par l'homme. En réunissant sur sa table oiseaux, quadrupèdes et poissons et puis les fruits de la terre, l'homme prétend toucher la totalité de l'univers. Tout est là et il le maîtrise. Cette représentation est beaucoup plus fréquente que les idéaux d'humilité et de frugalité fixés par la doctrine chrétienne.

La littérature courtoise met l'accent sur l'hospitalité, sur les divertissements, sur la quantité et la qualité des mets, sur leur arrangement. On arrive, vers le XIe siècle, à déployer un luxe inouï. Les couverts étaient en métaux précieux (or ou argent), les nappes étaient finement brodées. On commençait à constituer des services de vaisselle, de présenter les plats sous des cloches en argent, et même à disposer sur la table des gobelets et des couverts pour chaque hôte. Les couverts ne représentaient pas la même chose qu'aujourd'hui, tenant compte du fait que la fourchette à deux dents commence à être utilisée, au XVe siècle, en Catalogne.

La lecture des savoir-vivre récents m'a fait observer que les normes ont perduré jusqu'à nous. Elles sont presque les mêmes: il faut se laisser servir, ne pas être glouton, ne pas tendre la main vers les plats, ne pas claquer les lèvres; il ne faut pas gratter les dents avec le couteau ou parler à la bouche pleine. Le fil conducteur de ces normes et leur évolution mènent de l'abandon de la promiscuité et de l'exhibition des comportements physiques vers une civilité individualisée. L'homme partage le repas et pour cela il est nécessaire qu'il soit convenable à table: à savoir, ne pas gêner l'autre, lui laisser la liberté de mouvement et le plaisir d'une bonne nourriture.

Tout changement au niveau du comportement est dicté par le progrès économique et par une certaine aisance implicitement acquise. L'utilisation des couverts et le passage vers l'assiette sont deux phénomènes à retenir. Celle-ci remplace les gros morceaux de pain. La nappe était, au début, absente. Avec le temps elle devient une obligation de la part d'un hôte qui se respecte. De même, il faut offrir de l'eau, pour se laver, au début et à la fin du repas.

Pour les gens du Moyen Âge se tenir convenablement à table était affaire d'auto-contrôle, d'auto - contrainte et d'introspection. Ces trois pratiques se rapportent aux gestes, à

[11] Au début, le peu d'espace dans les maisons imposait la table mobile, d'où l'expression «mettre la table». Il n'y avait pas dans le logis, une place assignée au repas en commun. La famille et/ ou les convives se réunissaient dans la grande salle, qui, après le repas servait comme abri à tout le monde, surtout autour du feu.

la tenue et aux paroles. Il est banni de dire des choses tristes, grossières ou vulgaires à table. Les mauvaises nouvelles n'y étaient pas annoncées[12].

L'excès est mal vu, en dépit des coutumes moyenâgeuses qui invitent les convives à bien boire et à bien manger. Les manuels de bienséance de plus tard condamnent eux aussi l'excès, de quantité (il ne faut pas manger beaucoup), ou de qualité (il ne faut pas non plus être trop capricieux). L'invité a l'obligation de manger tout ce qu'on lui offre, afin de ne pas importuner son hôte. Car, si quelqu'un arrête de manger et/ou fait de commentaires inadéquats, il coupe l'appétit des autres. Le repas est embelli, de temps en temps, par la présence des femmes. Dans la société courtoise, elle est capitale et on voit souvent les dames du Moyen Âge prenant la parole pendant la fête. Avec le temps leur présence va s'effacer.

Les codes alimentaires proposés par l'Europe médiévale restent des arguments forts du pouvoir. Pourtant, ils ne sont pas les seuls. Ou bien, ce pouvoir n'est pas soutenu par la nourriture, en tant qu'unique élément définitoire de l'époque. Il nous reste, plus que certaines habitudes – identiques, modifiées, enrichies – une *forma mentis* précieuse et insaisissable parfois, grâce à laquelle nous pouvons porter le regard sur nous-mêmes avec clémence et largesse.

Bibliographie sélective :

1. G. Althoff, *Manger oblige: repas, banquets et fêtes* in *Histoire de l'alimentation*, Paris, Librairie A. Fayard, 1996, sous la direction de J.-L. Flandrin et M. Montanari, p.305-315
2. *Autremen*t, série Mutations, no 108/ septembre1989, *Plaisirs et angoisses de la fourchette*
3. *Autrement*, série Mutations / Mangeurs, no 154/ mars 1995, *Mille et une bouches*
4. A. M. Bantier, *Pain et pâtisserie dans les textes médiévales latins antérieurs au XIIIe siècle in Manger et boire au Moyen Âge*, Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982), tome 1, *Aliments et société*, Les Belles Lettres, 1984, p.39-49
5. J. O. Benoist, *Le Gibier dans l'alimentation seigneuriale (XI - XVe siècles)* in *Manger et boire au Moyen Âge*, p. 74-82
6. A. Bourreau, *Le Calice de Saint Donat. Légende autorité et argument dans la controverse hussite (1414-1415*) in *Médiévales* no 16/17 / 1989, P.U.U. Saint-Denis, 1989
7. D. Buschinger, *La Nourriture dans les romans arthuriens allemands entre 1170 et 1210* in *Manger et boire au Moyen Âge*, p. 377-389
8. G. Comet*, Dur ou tendre? Propos sur le blé médiéval in Médiévales*, *Médiévales* no 16/17 / 1989, P.U.U. Saint-Denis, 1989, p. 103 –112
9. A. Cortonesi, *Autoconsommation et marché: l'alimentation rurale et urbaine au bas Moyen Âge* in *Histoire de l'alimentation*, p. 419-431
10. N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann Lévy, 1998
11. J.-L. Flandrin, C. Lambert, *Fêtes gourmandes au Moyen Âge*, Paris, Imprimerie Nationale, Editions, 1998
12. J. Le Goff*, La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Flammarion, 1997
13. M. Montanari, *La Faim et l'abondance. Histoire de l'alimentation en Europe*, Paris, Editions du Seuil, 1995
14. M. Montanari, *Les Paysans, les guerriers et les prêtres: image de la société et style de l'alimentation in Histoire de l'alimentation*, p. 295-303
15. J.-C. Mühlethaler, *De la frugalité de l'ermite au faste du prince: les codes alimentaires dans la littérature médiévale* in *Manger*, Editions Payot, Lausanne, 1996
16. A. Planche, *La Table comme signe de la classe. Le témoignage du comte d'Anjou (1316)* in *Manger et boire au Moyen Âge*, p.239-241

[12] "Le *self control*" va jusqu'à dissimuler d'éventuelles malaises ou douleurs" (D. Romagnoli, 1996, p. 521).

17. J.-F. Revel, *Un Festin en paroles. Histoire littéraire de la sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours,* Paris, Tallandier, 2007
18. A. Riera-Melis, *Société féodale et alimentation* in *Histoire de l'alimentation*, p.397-417
19. D. Romagnoli, *Guarda no sii vilan: les bonnes manières à la table* in *Histoire de l'alimentation*, p. 511-523
20. A. Rowley, *À table ! La fête gastronomique*, Paris, Gallimard, 1994
21. M. Sot, *Mépris du monde et résistance des corps aux XIe et XIIe siècles* in *Médiévales* no 8/1985, P.U.U. Saint -Denis, 1985
22. J. Verdon, *Les loisirs au Moyen Âge*, Paris, Tallandier, 1980

DORINA MARIA PAŞCA
University of Medicine and Pharmacy, Târgu-Mureș

CRITICAL THINKING IN UNIVERSITY DIDACTICS

Abstract: Applying critical thinking in the university teaching act is something new and innovating. The critical thinking has the role of finding the shortest way to develop the thinking of the student, changing in the same time, his attitude towords the study and positive developmente of his personality.
This is why considered that teaching a class from its practical perspective, has a chance of success from the point of that „something now", which results from the direct implication in the approached theme. The course developed circulary, applying for each theme a series of specific methods of the critical thinking, stimulating the curiosity, the interest, the implication and creative anxiety of the students, helping the relation time course to evolve under new auspices and principles.
Medicine students lived such an experience at the class „Adults Education", showing their capacity to be true adultes at a given moment.

Keywords: student, critical thinking, university teaching, practical perspective, adults education

Aplicarea elementelor de gândire critică în actul de predarea în învăţământul universitar, presupune atât noutate cât şi inovaţie. Ea, gândirea critică, are menirea de a găsi „calea cea mai scurtă" spre dezvoltarea gândirii studentului, schimbându-i astfel, în timp, atitudinea faţă de actul în sine al învăţării, cât şi al dezvoltării pozitive a personalităţii sale.

Astfel, am considerat că, realizarea unui curs din perspectiva existenţei sale practice, având valenţe formative privind educaţia adulţilor, are şansa de reuşită doar prin acel ceva nou pus pe baza interactivului şi a implicării directe în tematica abordată. De aceea, cursul s-a desfăşurat circular, aplicând pentru fiecare temă în parte o serie de metode specifice gândirii critice, stimulând la studenţi curiozitatea, interesul, implicarea şi neliniştea creatoare, făcând ca relaţia timp-curs, să se deruleze sub noi auspicii şi principii.

Privind mediul universitar, M.Ionescu (2000), sublinia faptul că în această situaţie, educaţia trebuie să vizeze ca obiective formative speciale, următoarele:

a) dezvoltarea operaţiilor gândirii
b) dezvoltarea spiritului de investigaţie ştiinţifică, a spiritului critic
c) formarea şi dezvoltarea deprinderilor de activitate independentă
d) formarea atitudinilor favorabile pentru auto-educare-instruire
e) educarea permanentă.

Tocmai de la această ultimă remarcă, educarea permanentă, am pornit în a implementa elemente de gândire critică în realizarea abilităţilor intelectuale ale studenţilor medicinişti vizând „Educaţia adulţilor".

Dar, până la acest deziderat, e necesar a aminti faptul că, aşa cum sublinia Ch.Temple (2001): „A gândi critic înseamnă a fi curios, a folosi întrebări şi a căuta sistematic răspunsuri. Gândirea critică acţionează pe mai multe niveluri, nu numai pentru a stabili fapte, dar şi pentru a găsi cauzele şi implicaţiile. Gândirea critică înseamnă a folosi un scepticism politicos, a găsi alternative la atitudini deja fixate, a întreba „Ce-ar fi dacă ...?". Gândirea

critică înseamnă a adopta o poziţie pe baza unei întemeieri argumentate şi a o apăra în mod raţional. Înseamnă a ţine seama de argumentele celorlalţi şi a le analiza".

În acest context,putem aminti faptul că, definiţia după Boisvert (1999), gândirea critică poate fi interpretată ca :

- strategie a gândirii
- investigaţie
- proces.

Reprezentând de fapt, pârghiile pe care se poate baza gândirea critică în mediul educaţional. În cazul studenţilor, aceştia pot gândi şi învăţa a deveni valoroşi pentru o societate, reuşind a fi flexibili şi capabili să emită puncte de vedere personale, pertinente şi argumentate.

De fapt, educaţia este forma de adaptare esenţială a omului la lume şi a lumii la om, adaptarea făcându-se printr-un model interior tridimensional:

-de cunoaştere,

-de apreciere

-de acţiune.

Ea este, totodată, un proces de umanizare prin care indivizii dobândesc noi calităţi umane, cu ajutorul cărora pot stabili un echilibru relativ stabil în mediul social, cultural, personal şi natural.

Acesta este „ambientul" în care studentul medicinist vine în contact cu elementele educaţiei adulţilor, pornind a identifica sau dacă nu, raporta cele patru aspecte principale şi anume:

1. adaptarea ei la necesităţile zilnice: profesionale, familiale şi sociale
2. introducerea unor forme şi tehnici educative noi
3. organizarea pregătirii şi perfecţionării celor care lucrează în câmpul educaţiei adulţilor
4. integrarea învăţământului adulţilor într-un sistem educativ larg, cuprinzător, în cadrul unei concepţii educaţionale unitare.

Astfel, studentul află că educaţia adulţilor se conturează ca efort personal pe care individul, devenit adult, deci stăpân pe instrumentele necesare traiului său în societate, îl face pentru a-şi realiza plenar propria-i fiinţă şi pentru a fi părtaş al istoriei şi colaborator al providenţei. Particularizând, St.Bârsănescu aprecia educaţia adulţilor ca fiind „etajul al treilea al culturalizării omului alături de şcoală şi universitate".

Motivat, un asemenea curs a pornit în tematica abordată de la „Construcţia valorică a educaţiei adulţilor" insistând în mod special, prin specific, pe:

- „Triada: adult – sănătate – boală"
- „Adultul şi timpul liber"
- „Vârsta şi strategia educaţională"

determinând la un moment dat, sfera socio-pedagogică căreia i se circumscrie responsabilitatea socială, atât din perspectiva bolnavului/pacientului cât şi a medicului, ca diadă a implicării şi reuşitei.

Retoric s-ar putea pune întrebarea: „Şi gândirea critică?" De fapt, am considerat că realizarea unui asemenea curs din perspectiva eficienţei sale practice, cu valenţe formative privind educaţia adulţilor, are şansă de reuşită doar prin acel ceva pus pe baza interactivului şi a implicării directe în tematica abordată. De aceea, practic, cursul s-a desfăşurat circular, aplicând pentru fiecare temă în parte, o serie de metode specifice gândirii critice menite a „aduce la rampă", curiozitatea, interesul, implicarea şi neliniştea creatoare, scoţându-l pe student din tipic şi amorţeală, făcând ca relaţia:timp-curs, să se deruleze sub noi auspicii şi principii.

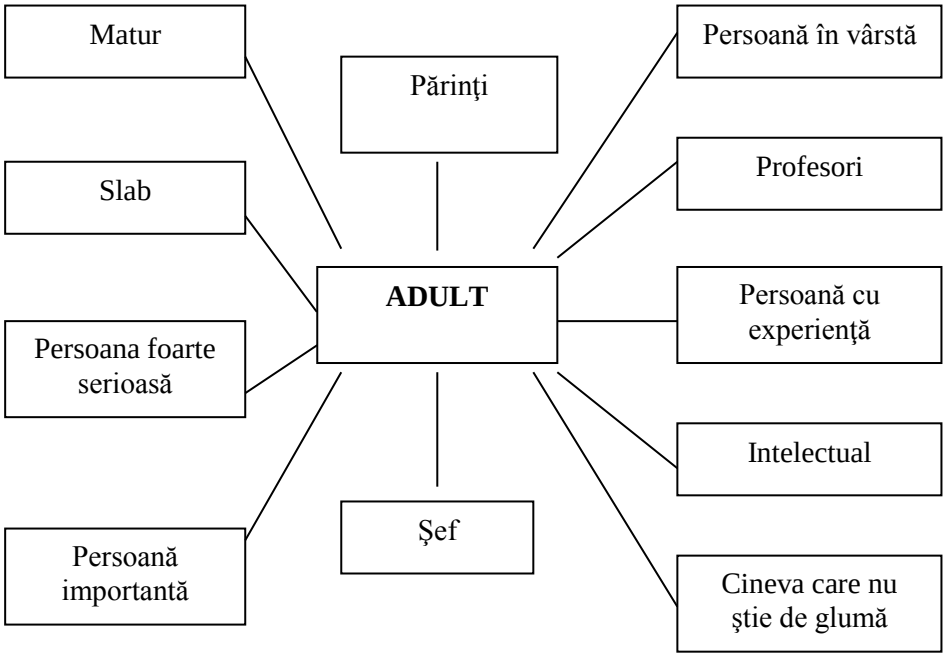
Feed-back-ul a fost interceptat imediat atât de o parte cât şi de cealaltă, manifestându-se atât prin implicarea directă în derularea cursului (făcând apel la cunoştinţele avute) cât şi prin modul dinamic şi antrenant în care rezolvarea unei situaţii problemă, a avut ca soluţie, participarea lor directă, moment în care stima şi imaginea de sine a crescut, iar studentul a devenit special.

Dintre cele mai apreciate de către studenţi metode ale gândirii critice, pot enumera:

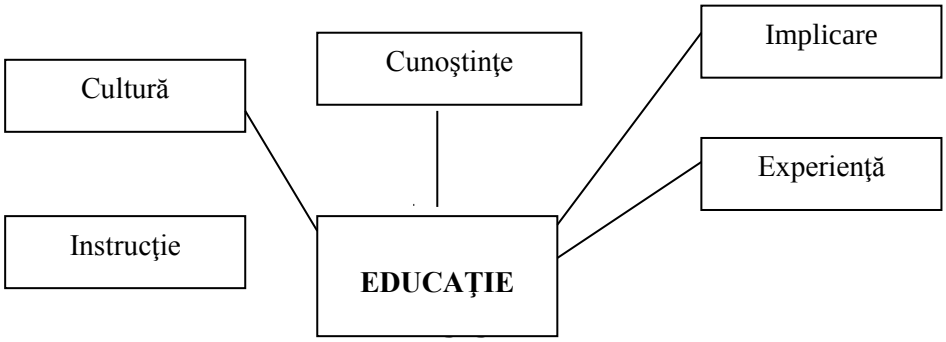
1. CIORCHINELE – unde respectând „regulile" după I.Al.Dumitru (2000):

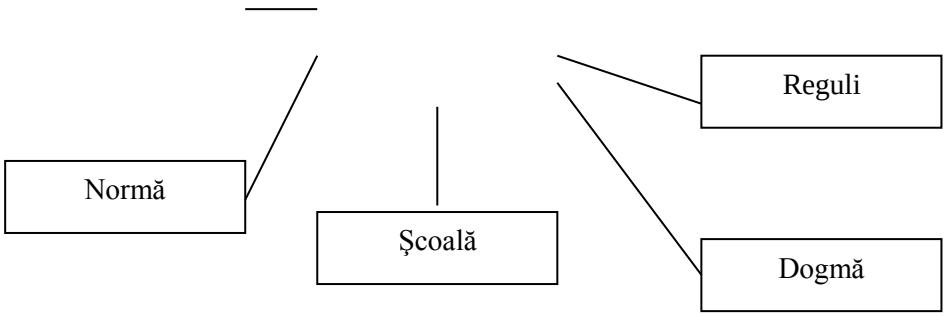
a) scrieţi tot ce vă trece prin minte referitor la tema/problema pusă în discuţie
b) nu judecaţi/evaluaţi ideile propuse, ci doar notaţi-le
c) nu vă opriţi până nu epuizaţi toate ideile care vă vin în minte sau până nu expiră timpul alocat; dacă ideile refuză să vină, insistaţi şi zăboviţi asupra temei până ce vor apărea unele idei
d) lăsaţi să apară cât mai multe şi mai variate conexiuni între idei, nu limitaţi nici numărul ideilor nici fluxul legăturilor dintre acestea.

În cazul nostru pentru enuntul adult, ciorchinele a pornit de la:



şi evident, datorită experienţei pe care o au deja, studenţii au continuat CIORCHINELE adăugând exprimări noi pentru celălalt cuvânt, educaţie, putând, la finele exerciţiului, a găsi construcţie valorică pentru educaţia adulţi





Sub aceleaşi bune auspicii au fost aplicate şi celelalte metode specifice şi anume:

2. ESEUL –ţinând a sublinia pentru studenţi importanţa respectării fazelor elaborării şi exigenţele pentru a fi relevant la tema respectivă.

Astfel, s-a ţinut cont de:

a) clarificarea enunţului temei de tratat
b) pregătirea abordării
c) stabilirea planului eseului
d) redactarea eseului

Eseul şi-a găsit aplicabilitate la temele mai sensibile, mai apropiate de pregătirea de specialitate, punând în echilibru responsabilitatea –cunoştinţele şi respectul uman. Temă ca „Triada:adult –sănătate-boală", şi-a găsit în eseu cea mai perfectă formă atipică de prezentare, contribuind la actul educaţional ce vizează persoana adultă.

Şi nu lipsită de importanţă s-a dovedit a fi în acelaşi context al cursului de educaţie a adulţilor, folosirea ca metodă a gândirii critice a:

3. DISCUŢIIlE – ştiind cât de importantă este pentru stabilirea adevărului într-o anamneză, a ştii să:

- asculţi persoana care vorbeşte
- pui întrebarea potrivită
- nu-l întrerupi pe cel ce vorbeşte
- îl încurajezi şi să ai o purtare cuvincioasă
- conduci discuţia exact în direcţia pe care o doreşti şi mai ales, să accentuezi în mod pozitiv, corectitudinea răspunsurilor cu ajutorul concret acordat pentru radiografierea cât mai exactă a investigaţiei făcute.

Metoda a fost aplicată cu precădere la temele:

- „Vârsta şi strategia educaţională"
- „Adultul şi timpul liber"

Sub un asemenea demers educaţional privit din perspectiva aplicării elementelor de gândire critică, am reuşit a da viaţă unui curs care, de la început, putea fi considerat: amorf, insipid, nesigur şi foarte puţin atractiv şi important.

Evident este faptul că gândirea critică reprezintă, în esenţă şi în permanenţă, o provocare menită a revigora spiritul şi în cazul nostru, a implementa cunoştinţe. Şi dacă ar fi să subliniem importanţa aplicării acestor metode specifice gândirii critice, am putea conchide cu remarca unui student, J.V. (făcută prin aplicarea metodei-scriere rapidă):

„La curs am pierdut „noţiunea de timp"c nu şi timpul". Şi de fapt remarca lui spune TOTUL.

Bibliografie:

1. Bernat, S; Chis,V., (2002), *Cooperare şi interdisciplinare în învăţământul universitar*, Editura Presa Universitară Clujeană , Cluj-Napoca
2. Bernat, S; Chis, V., (2003), *Noua paradigmă universitară:centrarea pe client*, Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca
3. Boisvert, J.(1999), *La Formation de la Pensee Critique. Theorie et Pratique*, De Boechk, Bruxelles
4. Dumitru, I. Al. (2000), *Dezvoltarea gândirii cxritice şi învăţarea eficientă*, Editura de Vest Timişoara
5. Lowe, H. (1978), *Introducere în psihologia învăţării la adulţi* , EdituraDidactică şi Pedagogică, Bucureşti
6. Paşca, M.D; Lonean,D (2004), *Explorarea textului literar pentru dezvoltarea gândirii critice la elevi în „Învăţământul Primar"* nr.2-3, p.45-47, Bucureşti
7. Paşca, M.D (2006), *Noi perspective în psihologia medicală*, Editura Ardealul, Tg.-Mureş
8. Scheanu, I. (2004), *Gândirea critică – metode active de predare-învăţare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca
9. Schiopu, U; Verza, E. (1982),*Psihologia vârstelor*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti
10. Temple, Ch. (2001), *Gândirea critică în abordarea transcurriculară* , Open Society Institute, New York.

IULIANA MIU
University of Bucharest

MIRCEA NEDELCIU AND GHEORGHE CRĂCIUN. THE PREFACE, THE SECURITATE AND CAPITALISM

Abstract: Based on the preface of the novel written by Mircea Nedelciu, "Tratamentului fabulatoriu", which generated different reactions or questions, but which remained for the reader as a censorship game, I'll get to the point where the extraordinary institution of the writer, is confirmed, regarding the way things work in the post-december Romania. With the help of his books, but also some life facts discovered in CNSAS files, I see that the preface of "Tratament fabulatoriu" is not merely a contrivance, but evidence of too deep gearing in the mechanisms of reality.
Sudden transitions from one regime to another strikes the writer's world of generation 80, the one who will feel all deviations of economic, political, moral, predictable cultural, but a bit comfortable. As if they possess the same lucidity and imagination (may be a distinctive feature of the generation), Gheorghe Craciun, his friend and colleague, will feel and confirm everything Nedelciu designed previously.

Keywords: writer, communism, post-communism, postmodernism, consumerism.

Unul dintre mobilurile notorietății *Tratamentului fabulatoriu* îl constituie, fără îndoială, inedita sa prefață. Menită „să crească prestigiul și prețul cărții[1]“, ea este realizată chiar de autor, unul „fără prestigiu[2]“, spune Nedelciu, tocmai pentru a nu putea influența modul de comercializare al romanului. Chiar dacă nici de aici nu lipsesc teoretizările caracteristice, autoreferențialitatea și textualismul, de la bun început ne este semnalată natura social-politică și economică a conținutului său. Așa că „tocmeala, învoiala“ cum o numește scriitorul, va lua forma unui schimb de suprapuneri, de stratificări și de întrepătrunderi între experiment literar și convingeri de ordin organizatoric social. Intertextele narative vin să dea culoarea socială și locală, de care scriitorul se va folosi ca pretext nu numai pentru a nu se pierde nicio clipă din vedere punctul de plecare (realitatea comunistă românească a anilor respectivi), dar și pentru a le folosi mai târziu ca joc proustian pentru întregul roman.

„Frapantul“ vine însă din situarea dezavantajoasă a capitalismului (marșandizant, consumist, vinovat de evanescența culturii) în dauna socialismului. Jonglarea cu noțiuni de artă, literatură, textualism, sociologie, pun în lumină importanța scriitorului în societate și implicarea sa în mecanismele ei de funcționare. Cu un abil simț intuitiv, Nedelciu prevede apariția consumatorului ca ins ușor de manevrat de sistem, inactiv și ignorarea utilității artei care „trebuie distinsă net de eficiența economică a obiectului artistic devenit marfă, de capacitatea ei de a produce capital […] La originile ei, arta nu se baza pe atitudinea contemplativă, ci impunea participarea.[3]“

S-a stabilit (ediția a doua a romanului, Adina Dinițoiu) că prefața este un joc de dublu limbaj, care să inducă cenzorii în eroare. Aș spune însă că acest soi de artificiu intertextual este mai mult decât un metaroman sau un mecanism cu cifru (societatea capitalistă trimite

[1] Mircea Nedelciu, din prefața *Tratamentului fabulatoriu*, Editura Cartea Românească, București, p. 6.
[2] Idem.
[3] Ibidem, p. 35.

tacit la societatea comunistă, „marşandizare“ vrea să spună „ideologizare“[4]), dar chiar şi o proiecție de fapte sociale care se vor concretiza mai târziu în publicistica sa. Jocul cu cenzura este evident, mai ales prin argumentele de autoritate și de credibilitate (ca Marx, de pildă), dar nu trebuie ignorată nici apetența lui Nedelciu spre rigurozitate și spre conexiuni deloc întâmplătoare.

Mai mult decât niște simple speculații sociologice, economice sau politice, Nedelciu deplânge dezumanizarea, adică „ostilitatea“[5] societății față de artă. Acesta pare de fapt să fie punctul forte al expunerii sale. Pornind cu exemple din avangarda interbelică, unde arta „trebuie dată jos, căci s-a postituat“, așa cum scria Vinea, adică s-a comercializat, Nedelciu continuă cu exemple din literatura textualistă: „Un caz interesant de literatură produsă cu intenții de marșandizare (și pe care mai sus am numit-o utopie) este ceea ce poartă numele generic de textualism. Cred că la origine, este o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societății. Dacă societatea capitalistă încearcă integrarea artei prin marșandizare, atunci și literatura încearcă încearcă integrarea socialului prin textualizare. Ne aflăm în acest ca la nivelul primelor reacții ale celor două forțe aflate în confruntare. Dacă însă literatura este concepută ca o forță activă, ca o metodă de acțiune în lume, acest nivel nu mai este suficient[6]“ Acesta este un bun prilej de a face distincție între textualist și textuant, ultimul fiind cel de partea căruia se situează: „Acești autori desfășoară, de fapt, o activitate textuantă prin care se poate interveni constructiv în lume și nu produc o <<textualitate opusă lumii>>[7]“.

Un punct asupra căruia insistă destul de mult este rolul scriitorului în societate, temă reluată și în materialul publicistic. A fi scriitor într-o societate comunistă implica o serie de compromisuri de care nici Nedelciu nu va fi scutit. În roman, apărut în anul 1986, se poate observa puternica angrenare a lui Nedelciu nu numai în realitate, dar chiar în măruntaiele sistemului. Tocmai pentru că știe miezul lucrurilor, va fi capabil să așeze, măcar pentru început, și un înveliș al lor. De aceea, Mircea Nedelciu nu-și va face iluzii cu privire la viitorul României. De aceea nu se va încrede nici în comunism, nici în democrație. Dar încă mai crede în artă, singura pentru care s-a luptat atât de mult: „Eu știu că nicio societate nu le poate interzice oamenilor să viseze (cam la asta s-ar reduce, de fapt, moartea artei, dacă ea ar fi, într-adevăr, posibilă.)“[8]

Considerat un tânăr cu preocupări „ostile“, Mircea Nedelciu va intra în malaxorul Securității. Primul dosar, intitulat *Nicky*[9], este deschis la 22 noiembrie 1976 și închis la 13 septembrie 1979. Aici este atent monitorizată activitatea sa ca ghid, dar şi legăturile pe care le are cu turiştii. Pe lângă formulările stereotipe şi informaţiile de foarte multe ori inutile, rapoartele includ numeroase amănunte privind profilul moral al scriitorului: neobosit, capabil să ducă la bun sfârşit sarcini grele, sensibil, independent și degajat. Dacă inițial Nedelciu trece drept periculos pentru regimul politic, el este ulterior cooptat de organele Securității și făcut colaborator, pus să raporteze asupra activității colegilor săi de cenaclu. Cel de-al doilea dosar, *Matei*[10], deschis la data de 11 iunie 1981 şi închis la 22 iunie 1987, se referă în cea mai mare parte la viaţa literară a anilor respectivi. Pentru că poeții par mai predispuși la protest decât prozatorii, el va explica și detalia anumite gesturi ale lui Mircea Dinescu, hotărât să

[4] Adina Dinițoiu, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, Bucureşti, 2011, p. 368.
[5] Mircea Nedelciu, op. cit., p. 6.
[6] Ibidem, p. 22.
[7] Ibidem, p. 23.
[8] Ibidem, p. 19.
[9] Dosarele aflate în posesia CNSAS.
[10] Poate că numele personajului Luca din *Tratament fabulatoriu* nu este întâmplător, de unde noi sensuri și interpretări, chiar și ale prefeței. De altfel, o serie de interviuri, dar și publicistica lui Nedelciu, pot fi puse în legătură cu acea prefață.

reacţioneze cu prilejul unei burse acordate de Uniunea Scriitorilor în Italia. Un Nedelciu la Cenaclul Junimea, scriitor care încă mai păstrează legătura cu turişti ce-i livrează reviste, bursier şi librar, trage profit din anormalitatea acelei lumi şi-şi pune la bătaie intimitatea în proză. Episodul colaboraţionist nu va fi ignorat niciodată, remuşcările făcându-şi loc în conştiinţa şi în opera sa, dar mai ales în romanul, cel puţin autoficţional, (cel mult autobiografic) *Zodia Scafandrului*. De altfel, „viaţa martorului care preferă să teoretizeze în loc să mărturisească pur şi simplu[11]“ face parte din jocul întregii sale generaţii care, avându-l pe cititor drept complice, mai degrabă sugera decât spunea.

Dacă în comunism scriitorul face compromisuri, în postcomunism, acesta se cam abate de la problemele scrisului. Nedelciu consideră că scriitorul are datoria „de a-şi spune părerea *ca scriitor* (s.a.) despre toate legile (începând cu Constituţia) care ar afecta, proteja sau asigura literatura în limba română şi cultura în general“[12]. În articolul *Scriitorii când devin politicieni* din „Contrapunct“, nr. 14, aprilie 1990, Nedelciu îi critică pe cei care îşi abandonează condeiul pentru a sări în braţele politicului.

În articolele sale, Nedelciu scrie despre *Policraţie*, falsa democarţie, costurile mari ale cărţilor, lipsa circulaţiei de carte, proasta informare, devierea scopului literar, consumul de masă al cărţilor de calitate îndoielnică. „Da, dictatura libertăţii, îmi veţi spune, este libertatea însăşi. Am zis!...În numele ei, hai să mai instaurăm o dictatură. Şi astfel începe un nou ev al oximoronului (atât de iubit pe plaiurile curat-murdare pe care muncesc şi/sau trăiesc atâţia <<dalmaţieni>>), epoca oximoronului absolut în care dictatura şi libertatea pot sta alături în frază, fără jenă, cum ar sta la Piaţa Universităţii vechi activişti comunişti lângă foşti deţinuţi politici anchetaţi pe vremuri de primii. Ei bine, această nouă formă oximoronică a dublei gândiri, care pe cei fripţi cu ciorba îi ameninţă surd cu disperatul iaurt din noaptea de după prima zi de plajă, am putea, aplicând-o la stat ca instrument original al omului de a se conduce pe sine, s-o numim Policraţia“[13].

Nedelciu nu omite nici compararea stării scriitorului din dictatură cu cea de după 1989. Privarea generaţiei ’80 de anumite drepturi din anii ceauşişti „a ţinut-o la distanţe de experienţe sufleteşti şi mai degradante“.[14] De asemenea, el are „nostalgia solidarităţii“ pentru că, „la sfârşitul unei lupte, dezorientat de victorie, ţi se pare mai plăcut să greşeşti împreună cu ai tăi, decât să ai dreptate de unul singur.“[15] Nedelciu ştie că generaţia literară din care face parte nu ar fi putut lua naştere fără obstacolele lansate de regim, fără ideea de grup şi de cenaclu. De altfel, Securitatea ar fi cooptat oricum unul din membrii grupului şi poate că Nedelciu şi-a asumat un rol protectiv. Ca un exerciţiu de imaginaţie, Nedelciu se gândeşte cum ar fi fost dacă scriitorii optzecişti s-ar fi născut în Provence şi ajunge la concluzia că: „ar fi fost tentaţi mai degrabă de romanul istoric à la Agop lăsând la o parte cotidianul fără surprize şi experimentalismul aproape ermetic.“[16] Numai obligaţia de experiment, de transformare a lectorului în coautor şi a unor alte procedee necesare pentru a ascunde aluzia şi ironia au putut să facă posibil postmodernismul la noi.

Fără a pune eticheta inadaptării, ci a lucidităţii şi imposibilităţii utilizării aceloraşi metode de creaţie, Nedelciu simte că trebuie să se îndrepte spre alte teme şi alte spaţii (intime, de data aceasta), că viteza textului nu mai poate fi superioară celei cronologice.

Nici Gheorghe Crăciun, colegul de generaţie al lui Nedelciu nu va afişa un zâmbet de conformare odată fiind câştigată libertatea. Crăciun deplânge în *Trupul ştie mai mult. Fals*

[11] Mircea Nedelciu, *Scrisori provensale* (IV), în „Contrapunct“, nr. 20,mai 1991, p. 6.
[12] Mircea Nedelciu, *Platforme şi programe*, în „Contrapunct“, nr. 5, februarie, 1990 .
[13] Mircea Nedelciu, *Policraţia*, în „Suplimentul literar şi artistic al Tineretului liber“, nr. 24, iunie 1990, p.5
[14] Mircea Nedelciu, *Scriitorul-saltinbac* în „Suplimentul literar şi artistic al Tineretului liber“, nr. 17, aprilie 1990, p. 5.
[15] Mircea Nedelciu, *E mult de atunci*, în „Contrapunct“, nr. 52, decembrie 1990, p.7.
[16] Mircea Nedelciu, *Scrisori provensale (I)*, în „Contrapunct“, nr. 17, aprilie 1991, p. 6.

jurnal la Pupa Russa (1993-2000) neputința de a prinde realul și de a-l controla, motiv pentru care se va reorienta spre identitar, reprezentat de trup: „Realul îți scapă tot timpul și, în plus de asta, el nu e tot timpul cu tine. Realul are valoarea unei abstracțiuni psiho-intelectuale. Trupul e singurul instrument de măsură creditabil. Prin el, poți totuși să nu cazi în proiecția imaginară“[17]. Apoi, ca un răspuns de confirmare la ceea ce remarca cu ani în urmă Nedelciu, în *Viciile lumii postmoderne*, Crăciun scrie despre dispariția valorilor umane, despre rezumarea omului la un simplu consumator, despre comprimarea timpului și despre înlocuirea obiectului natural de cel fabricat. Cât despre artă și estetic, Crăciun ajunge cam la aceleași concluzii ca și Nedelciu: „…lumea postmodernă se vede constrânsă să inventeze *gustetica*, o metafizică *sui generis* care este în același timp și o estetică a gustului antiestetic și o etică valorică bazată pe deriziunea gurmandă de piață. Cornul abundenței se materializează, în sfârșit, pe pământ sub forma unui corn al dependenței“[18]. Lumea pe care o vede Crăciun este rizomatică, orizontală, lichidă, o lume a dorinței și a lipsei de timp și de memorie. Dacă în prefața *Tratamentului fabulatoriu* limbajul este un instrument de subiectivizare, ca mai apoi, în articole să ni se atragă atenția asupa unei lipse de informație și de dialog, la Gheorghe Crăciun limbajul acoperă pur și simplu lumea prin capacitățile sale de seducere a consumatorului, devenind, în cele din urmă, și el comercial. Cât despre dialog, el nu mai există, fiind mimat, astfel încât „posesorul de telefon mobil este simbolul tragic al lumii noastre“[19].

Nu numai reacțiile celor doi colegi de generație sunt similare, dar și vizionarismul. Metafora apei, a apăsării, din roamnul *Zodia scafandrului* al lui Nedelciu își face loc și în imaginarul lui Gheorghe Crăciun. Poate și ca o constantă a ceea ce remarcau Gilles Deleuze și Félix Guttari în *Capitalism și schizofrenie (I).Anti-Oedip*, referitor la fluidizare, la schimbul lichid de substanțe al omului, Crăciun scrie despre lumea în care scrie: „Postmodernitatea formează o lume lichidă, în care trebuie tot timpul să înoți, să faci *surf*, să navighezi la întâmplare, să te scufunzi, în care – da, cu certitudine! – riști tot timpul să te înec. Este o lume în care ai nevoie și de o altă piele lingvistică, de un alt limbaj sau – dacă mi se permite – de o nouă viteză a vechiului limbaj. Și nu doar de o nouă viteză, ci și de o nouă asumare a poziției tale față de lume, în care obișnuitele categorii logico-gramaticale ale lui Aristotel sau ale lui Chomsky și Fillmore nu prea mai funcționează“[20].

Emoționant prin similitudinea sa cu Nedelciu este un pasaj din jurnal: „26 iulie- Mă înec, mă scufund, revin la suprafață, trag aer în piept, scriu încet și neinspirat, mă joc cu propozițiile mele căutând p pregnanță pe care nu o potcalcula. Scriu încet, resemnat, sunt posesorul unei mâini care începe să paralizeze. Canicula unei zile de vară în care sensurile se lichefiază. Aer greu cum e sângele gros“[21]. Adâncimile, profunzimile răului social, venit nu din propriul trup, ci din corpul social sunt cele care mișcă sensibilitatea celui care scrie *Zodia scafandrului.*

Cât despre orientările literare, Crăciun constată că incapacitatea de a cuprinde diversitatea lumii exterioare induce la preferința pentru autoficțiune și minimalism, lucru pe care l-a aplicat și el, și Nedelciu.

Foarte interesante sunt observațiile asupra privirii retrospective, aupra acceptării unui trecut communist care și-a înfipt bine rădăcinile și asupra prcesului comunismului care mai degrabă ar trebui să fie individual, subiectiv, din care să se aleagă ce trebuie uitat și ce nu și să se suprime eventualele bovarisme. Asumarea unor fapte și încercarea de a nu rămâne cantonat

[17] Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa Russa* (1993-2000), Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 23.
[18] Gheorghe Crăciun, *Viciile lumii postmoderne*, Editura Tracus Art, București, 2011, pp. 50-51.
[19] Ibidem, pp. 88-89.
[20] Ibidem, p. 62.
[21] Ibidem, p. 100.

în vechile convingeri, fără a recurge deci la atitudini extremiste, pare să fie soluția ideală a unui popor care nu și-a droit acest fel de democrație și care nu se poate desprinde în totalitate de comunism: „E ca și cum am ascunde – la modul cel mai aberrant cu putință, pentru că niciun musafir nu ne bate la ușă – gunoiul sub covor. Cât despre scheletul din dulapul moral, acesta rămâne să fie descoperit din întâmplare, în viitorul deschiderii unor dosare“[22].

Cred că acest soi de atitudine venită din partea remarcabililor scriitori ai generației '80 traduce cel mai bine realitatea unei lumi în schimbare, având în vedere că ambii își extrag material de creație din cinetica exterioară și interioară, că ambii își ascut simțurile pentru a le reda apoi fidel pe hârtie. Generația în cauză reprezintă un caz aparte, care ia naștere în condiții imposibile și a cărei literaturi nu a fost decât un extraordinar val de creație, cu o poveste și o ambiție nicăieri întâlnite până la ei. Dacă Nedelciu ar mai fi trăit, nu numai că ar fi putut schimba încă o dată fața literaturii române, dar ar fi realizat poate o serie de programe și proiecte culturale în care s-ar fi celebrat cartea.

Buna prietenie și coagularea grupului se vede chiar și numai din aceste observații (ale lui Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun) privitoare la organizarea și comportamentul României de după 1989. Falia subțire, foarte vulnerabilă, oscilantă, dintre comunist și postcomunist este și ea un fenomen care nu trebuie deloc neglijat tocmai pentru că s-au făcut mutări bruște de sistematizare socială, mentală, identitară. Rămâne de văzut dacă și alte țări Est sau Central Europene au avut același mod de a acționa sau de a reacționa în fața schimbării de regim, dacă scriitoridin alte spații se retrg și ei în realitatea intimă, abandonând exteriorul, dacă sunt sau nu implicați în social.

Mircea Nedelciu rămâne nu numai un extraordinar scriitor și teoretician român, dar și un fin sociolog, tot timpul atent la schimbări. Episodul colaborationist, chiar dacă a încercat în permanență să se eschiveze și nu a periclitat viața nimănui, cred că este recompensat prin depistarea oportuniștilor și amendarea lor publică, prin dorința de a normaliza starea culturală a vremii, o posibilă salvare despre care vorbește și Gheorghe Crăciun în *Viciile lumii postmoderne*.

BIBLIOGRAFIE:

Nedelciu, Mircea, *Aventuri într-o curte interioară*, Antologie de autor cu o prefață de Ion Bogdan Lefter si o postfață de Sorin Alexandrescu, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

Nedelciu, Mircea, *Proză scurtă*, prefață de Sanda Cordoș, Editura Compania, București, 2003

Nedelciu, Mircea, *Tratament fabulatoriu – roman cu o prefață a autorului*, Editura Cartea Românească, 1986 și Editura Compania, București, 2006.

Nedelciu, Mircea, *Zodia scafandrului*, Editura Compania, București, 2000.

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa Russa* (1993-2000), Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 23.

Crăciun, Gheorghe, *Viciile lumii postmoderne*, Editura Tracus Art, București, 2011, pp. 50-51.

Dinițoiu, Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011.

Acest studiu este realizat în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate“, Academia Română

[22] Ibidem, p. 109.

MARINELA IONELA OPREA
University of Bucharest

THE IMAGINARY CHILDHOOD UNIVERSE

Abstract: Once upon a time… This is how the childhood of each and every of us starts. I don't think there is someone who, as a child, hasn't let itself be surrounded by this enchanted world as it was being shown either by the parents, or the grandparents, or anybody else, this being the prove to the fact that, in literature, the oral culture is gaining ground on the written words. This technical aspect though, did not matter at all to a child having the eyes wide open and being ready for an adventure! This fairy tale beginning was taking us to a wonderful world, where everything was possible – the good was defeating the evil and the righteousness was always winning. What a great utopia that was! But we believed it… and we were peacefully falling asleep continuing the adventure in our dreams. This glimpse of oral culture that has been passed to us when we were children is actually our cultural base and mostly the reason why we started to discover the amazing world of books.

Keywords: literature, childhood, pre-school, imagination, tale.

Vârsta copilăriei este una guvernată de imaginar, plină de lucruri neobişnuite iscate din incapacitatea copiilor de a înţelege anumite fenomene şi întâmplări şi din nevoia de a oferi o explicaţie autosatisfăcătoare asupra acestor enigme. Imaginaţia infantilă îşi atinge apogeul în perioada preşcolarităţii când, în urma interacţiunii cu poveştile, basmele, poeziile şi orice alte creaţii de acest gen stimulează şi totodată alimentează imaginaţia, permiţând astfel, copilului să creeze noi structuri bazate pe asocieri neobişnuite. Trebuie însă, ţinut cont de faptul că aceste asocieri sunt datorate în primul rând *slăbiciunii* gândirii, şi nu *puterii* imaginaţiei. (Golu şi Zlate, 1995) Totuşi, asocierile dovedesc că preşcolarul începe să-şi însuşească tehnicile simple ale artelor grafice sau ale construcţiilor, dezvoltându-şi multe dintre funcţiile imaginaţiei, printre care funcţia de completare şi cea de proiectare şi anticipare, care-i permit copilului o mai bună percepţie asupra lumii înconjurătoare.

Domeniul psihologiei copilului cuprinde o întreagă paletă de elemente ce conturează din punct de vedere psihologic copilul, oferind o perspectivă evolutivă a creşterii mintale, prezentând dezvoltarea conduitelor până la faza aceea de tranziţie pe care o constituie adolescenţa, cea care marchează inserţia individului în societatea adultă". (Piaget şi Bärbel, 2005) Aceste elemente sunt într-o strânsă complementaritate, ele fiind rezultatul interacţiunii factorilor externi – mediul social şi educaţia, şi a factorilor interni – ereditatea. Totuşi, în nenumărate rânduri, avem tendinţa de a înclina balanţa către unul dintre aceşti factori, în detrimentul celorlalţi. Astfel, fără a nega rolul covârşitor al celorlalţi factori care influenţează dezvoltarea psihoindividuală a copilului, mediul, care „include toţi factorii naturali, artificiali şi socioumani (socioculturali) care pot influenţa individul" (Potolea şi Neacşu, 2008), pare să aibă o mai mare influenţă asupra deprinderilor de lectură ale copilului.

Preşcolaritatea presupune o diviziune în interiorul sistemului în funcţie de vârsta copilului şi capacităţile sale mentale. Astfel apar două niveluri de vârstă (nivelul I – 3-5 ani şi nivelul II – 5-7 ani) ce presupun o creştere graduală a nivelului de complexitate a conţinuturilor învăţării, acest lucru fiind posibil datorită restructurării intelectului încă în formare la această vârstă.

Activitatea copilului în perioada preşcolară este redată prin intermediul imaginaţiei, realitatea fiind construită din propriile sale imagini. Planul real este de foarte multe ori interferat cu cel al închipuirii, copilul fiind incapabil să diferenţieze dorinţele, de realitate. Aşa apare imaginaţia creatoare. Ascultând poveşti, povestiri, basme, el reconstruieşte mental secvenţele narative (le inversează, le omite, le amplifică, inventează pur şi simplu altele noi), dramatizările fiind un mijloc excelent de exersare a imaginaţiei creatoare alături de artele plastice şi grafice dar şi de jocurile de construcţii (colaje, schematizări etc.)

Creaţiile preşcolarului dovedesc că viaţa sa lăuntrică este efervescentă, că intenţiile depăşesc posibilităţile de exprimare. Unii psihologi consideră că în perioada preoperatorie a copilăriei este atins apogeul dezvoltării imaginaţiei, dar pierd din vedere faptul că imaginaţia creatoare apare şi datorită *slăbiciunii* gândirii care nu-i poate oferi încă, copilului, instrumentele necesare perceperii corecte a lumii.

Literatura pentru copii se distinge de literatură în general în funcţie de particularităţile de vârstă şi psiho-individuale, cuprinzând scrieri destinate copiilor, din literatura populară şi cultă, opere selectate pe înţelesul celor mici şi cu precădere deosebit realizate estetic.

Creaţiile adresate copiilor abordează universul vieţii, respectându-se principiul accesibilităţii deoarece, ,,oricât de simple şi uşoare ar părea aceste poveşti, ele nasc, fără îndoială, între copii, dorinţa de a fi asemănători cu cei buni, care ajung fericiţi. În acelaşi timp se naşte în sufletul lor teama faţă de nenorocirile ce li s-ar putea întâmpla dacă i-ar urma pe cei răi". (Charles Perrault)

Prin expunerea unor valori moral-estetice într-o relaţie adecvată pentru cei mici pentru a fi percepută, literatura pentru copii capătă o valoare educativă pe care societatea a utilizat-o pentru îmbogăţirea culturii sale, George Călinescu făcând în acest sens o afirmaţie esenţială în utilizarea acestui tip de literatură ca un răspuns la nevoia de cunoaştere a universului exterior: ,,Copilul se naşte curios de lume şi nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire, îl încântă" aşadar, îl ajută să înţeleagă lumea ce se desfăşoară în jurul său într-un mod cât mai plăcut şi mai accesibil vârstei sale fragede.

Este bine cunoscut faptul că basmele au, faţă de celelalte opere destinate copilăriei, o priză mult mai bună, motivul acestui fapt fiind dat chiar de însăşi definiţia basmului, caracterizat drept specie a epicii populare şi culte, în proză sau, mai rar, în versuri, de mare întindere, în care se narează întâmplări reale ce se împletesc cu cele fantastice. La actiune participă personaje imaginare cu puteri supranaturale ce reprezintă binele şi răul. Din confruntarea lor ies învingătoare forţele binelui deoarece acestea reprezintă idealurile omului şi ale comunităţii din care acesta face parte. Basmul este situat într-un univers ce cuprinde două lumi: cea reală - a oamenilor şi cea imaginară - creată de fantezia poporului sau a autorului.

Unul dintre cei mai cunoscuţi şi îndrăgiţi autori de basme este H. Ch. Andersen. Personajele care prind viaţă în basmele sale sunt adevărate imagini atât ale calităţilor omeneşti (curaj, bunătate, modestie, inteligenţă) cât şi ale defectelor omeneşti (îngâmfarea, răutatea, invidia, şiretenia, minciuna etc.). Prin continutul lor ele influentează conduita morală a micilor cititori, le cultivă acestora trăsături pozitive de caracter, determinându-i să le dispreţuiască şi să le înlăture din comportamentul lor pe cele negative. Printre cele mai frumoase basme ale sale sunt: *Prinţesa şi mazărea* (cunoscută şi ca *Adevarata prinţesă*); *Degeţica; Mica sirenă; Hainele cele noi ale împăratului*; *Lebedele*; *Soldăţelul de plumb; Privighetoarea*; *Răţuşca cea urâtă*; *Crăiasa zăpezilor; Povestea unei mame; Fetiţa cu chibrituri* etc. Toate aceste minunate lumi descrise de marele autor au o încărcătură emoţională extrem de puternică şi, datorită unui bun povestitor, un efect cultural pe termen îndelungat ce va facilita trecerea viitorului şcolar spre opere mult mai importante, determinându-l să descopere şi alte lumi cuprinse în cărţi. Astfel, un bun povestitor/lector are

capacitatea de a-l atrage pe micul ascultător în mrejele universului literar, făcând uz de câteva *efecte* cruciale:

- modularea vocii;
- schimbarea ritmului vorbirii pe parcursul expunerii textului narativ;
- pauzele logice, psihologice şi gramaticale;
- accentuări şi scăderi ale intensităţii vocii;
- repetiţii;
- mimica şi gesticulaţie;
- mijloace imitative şi intuitive: diafilm, casetă audio- video, PPT, siluete si machete, cd-uri, dvd-uri, imagini. (Mitu şi Antonovici, 2005)

Expunerea textului narativ poate alterna cu dialogul succint cu copiii sau cu întrebări retorice iar pe parcursul derulării să li se prezinte copiilor imagini ce sugerează conţinutul sau se derulează un cd, dvd, se mânuiesc siluete, păpuşi, marionete sau se foloseşte alt procedeu modern, având scopul să întreţină atenţia, să creeze tensiune emoţională şi dinamism. Ţinând cont de particularităţile psiho-fizice ale unui auditoriu neiniţiat, povestitorul/lectorul are posibilitatea de evocare şi transmitere a unor stări afective ce pot sensibiliza şi pot alimenta dorinţa de a descoperi mai mult. Astfel, poate selecta dintr-o paletă largă, opere literare adecvate vârstei, conform unei tematici prestabilite. Exemplu (Costea şi Mitu, 1996):

A. <u>Povestiri despre vieţuitoare:</u>

- Lev Tolstoi, *Leul şi căţeluşa, Cei trei ursuleţi, Câinele lui Iacob;*
- Rudyard Kipling, *Cartea junglei*;
- E.S. Thomson, *Povestiri despre animale*;
- J.H. Fabre, *Din lumea insectelor*;
- Ion Creangă, *Ursul păcălit de vulpe*;
- Emil Gârleanu, *Din lumea celor care nu cuvântă*;
- I.Al. Brătescu – Voineşti, *Puiul, Privighetoarea*;
- Ion Agârbiceanu, *File din cartea naturii*.

B. <u>Aspecte ale copilăriei</u>

1. Drame ale copilăriei:

- Christian Andersen, *Fetiţa cu chibriturile*;
- Mihail Sadoveanu, *Dumbrava minunată*.

2. Aspecte ale copilăriei luminoase:

- Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*;
- Barbu de la Vrancea, *Bunicul, Bunica*;
- Octav Pancu-Iaşi, *Iedul cu trei capre*.

C. <u>Evocarea unor aspecte ale trecutului istoric al poporului român:</u>

- Ion Creangă, *Moş Ion Roată şi Vodă Cuza*;
- Dumitru Almaş, *Povestiri istorice* (vol. I, II).

Aşadar, basmele, poveştile, legendele, poeziile, toate prind viaţă în mintea şi sufletul unui copil dispus să viseze. De câte ori nu ne-am visat zburând alături de Peter Pan, alergând prin castelul fermecat sau luptându-ne cu balaurii şi zmeii cei răi?! De câte ori nu am fost eroi pentru cei neajutoraţi?! Pe aceşti eroi trebuie să-i trezim în sufletul copiilor de astăzi care, dacă ar gusta puţin din dulcele vis, cu siguranţă ar dori mai mult! În acele momente trebuie să-i îndrumăm către carte, pentru a putea găsi cuvântul fermecat ce ar putea deschide uşi către multe alte universuri la fel de minunate.

Un moment prielnic pentru deschiderea apetitului mai mult pentru literatura orală decât pentru cea scrisă (vârsta fragedă fiind un motiv lesne de înţeles) îl reprezintă

momentul în care copilul face primul pas într-o lume nouă - grădiniţa. Aici este primul loc în care micul preşcolar dă piept cu zmeii cei fioroşi, cu spiriduşii, cu zânele, cu prinţii şi prinţesele, într-un cuvânt, cu literatura.

Literatura pentru copii este făcută să oglindească trăsături de caracter şi situaţii morale din care copiii au foarte multe de învăţat, constituind un adevărat model de viaţă. Acest tip de literatură este considerată ca parte integrantă a literaturii naţionale şi universale cuprinzând creaţii literare care, prin profunzimea mesajului, gradul de accesibilitate şi nivelul realizării artistice intră într-o relaţie de tip afectiv cu copiii. (Stoica şi Vasilescu, 1993) Plecând de la importanţa acestei literaturi pentru dezvoltarea intelectuală a viitorilor lectori trebuie avut în vedere şi calitatea textelor cu care copilul intră în contact. Este cunoscut faptul că fondul germinativ al literaturii române îl constituie creaţiile populare în proză sau în versuri: basme, poveşti, povestiri, snoave, doine, cântece de leagăn, proverbe, zicători, ghicitori etc. ,,Datinile, obiceiurile, aspiraţiile poporului, întreaga lui spiritualitate au fost şi vor fi cunoscute şi prin intermediul lecturii." (Stoica şi Vasilescu, 1993) Toate aceste opere ajung la copii atât pe cale orală cât şi pe cale scriptică, cuvântul scris fiind astăzi un mijloc mult mai lesne de răspândire a creaţiilor folclorice. Aşadar, o atenţie specială trebuie acordată textualizării, deoarece transpunerea creaţiilor folclorice ridică unele probleme legate de calitatea textului. ,,Cu toată grija pe care cei mai mulţi dintre culegători o arată acurateţii înregistrării şi transcrierii, sunt lăsate deoparte unele *amănunte,* altminteri extrem de importante pentru conturarea întregului – contextul zicerii, locul performării, audienţa, relaţia interpretului/povestitorului/cântăreţului cu ascultătorii săi etc." (Constantinescu, 2008)

La vârste fragede (1 – 6 ani) pregnante sunt cântecele-formule, recitativele-numărători, cântecele care însoţesc jocul, formulele-cumulative, păcălelile, zicătorile, glumele, frământările de limbă etc. Acestea sunt însuşite atât în cadrul jocurilor cât şi în cadrul instituţionalizat, având o importantă valoare didactică în dezvoltarea vorbirii. Aşadar, textele prezentate de cadrele didactice trebuie să fie coerente, structurate, având un mesaj bine fixat ce poate fi reluat de fiecare dată. (Constantinescu, 1986)

În etapa următoare a educaţiei, respectiv în momentul dobândirii şi perfecţionării deprinderilor de lectură (undeva în intervalul de vârstă 6 – 10 ani), textualizarea creaţiei folclorice joacă un rol extrem de important. Acum este momentul în care copilul ia contact direct cu textul. El singur este dornic să descopere universul eroilor din basme, să ia parte, la nivel imaginar, la aventurile eroilor fără de pereche ei literaturii scrise. Basmele au, faţă de celelalte opere destinate copilăriei, o priză mult mai bună, motivul acestui fapt fiind dat chiar de însăşi definiţia basmului, caracterizat drept specie a epicii populare şi culte, în proză sau, mai rar, în versuri, de mare întindere, în care se narează întâmplări reale ce se împletesc cu cele fantastice. La acţiune participă personaje imaginare cu puteri supranaturale ce reprezintă binele şi răul. Din confruntarea lor ies învingătoare forţele binelui, deoarece acestea reprezintă idealurile omului şi ale comunităţii din care acesta face parte. Basmul este situat într-un univers ce cuprinde două lumi: cea reală – a oamenilor şi cea imaginară – creată de fantezia poporului sau a autorului. (Costea şi Mitu, 1996) Copiii trăiesc cu intensitate alături de personajele fantastice, fiind părtaşi faptelor eroice care alungă răul şi propagă binele.

Prin expunerea unor valori moral-estetice într-o relaţie adecvată pentru cei mici pentru a fi percepută, literatura pentru copii capătă o valoare educativă pe care societatea a utilizat-o pentru îmbogăţirea culturii sale, George Călinescu făcând în acest sens o afirmaţie esenţială în utilizarea acestui tip de literatură ca un răspuns la nevoia de cunoaştere a universului exterior: ,,Copilul se naşte curios de lume şi nerăbdător de a se orienta în ea. Literatura care îi satisface această pornire, îl încântă", aşadar îl ajută să înţeleagă lumea ce se desfăşoară în jurul său într-un mod cât mai plăcut şi mai accesibil vârstei sale fragede. Copilul trăieşte în mijlocul societăţii şi, ca atare, nu poate fi alienat de adevărurile acesteia. În prefaţa cărţii lui Sergiu Cujbă, *Povestiri din copilărie,*1896, George Coşbuc evidenţiază faptul că ,,trebuie să arătăm

copilului viaţa aşa cum e, cu bucuriile şi cu prăpăstiile sale, ca nu cumva, intrând în lume, dezarmonia între lumea reală şi lumea din mintea sa să-l ducă la decepţiune, la pesimism, la lipsă de voinţă." „Intrată în acest teritoriu lectura depăşeşte sensul de simplă receptare artistică a operei, a textului; ea devine interpretare." (Constantinescu, 1986)

Ca act de comunicare, textul reprezintă un mijloc de interacţiune între emiţător şi receptor, respectiv între autor şi cititor. Acest canal asigură transferul corect al informaţiei şi are oportunitatea de a-l atrage pe tânărul cititor în mrejele literaturii. Aşadar, calitatea textului este imperativă. Dacă în procesul textualizării mărcile textului sunt încălcate, reticenţa micilor cititori este lesne de înţeles, riscând astfel, pierderea lor ca viitori lectori. Totuşi, relaţia dintre deprinderile de lectură şi textul supus lecturii este una indisolubilă. Pentru a *înţelege* textul, lectorul trebuie să deţină instrumentele necesare decodării acestuia, trebuie să aibă capacitatea de a realiza legături între textul supus lecturii şi textele anterior citite. Cu referire strictă la literatura pentru copii, micii lectori trebuie să fie îndrumaţi de adult în momentul în care fac trecerea de la creaţia orală la cea scripturală, textul folcloric nefăcând excepţie de la această regulă. Mai mult, pentru copilul de astăzi este destul de greu să perceapă contextul unei colinde, de pildă. El trebuie condus chiar de text pentru ca, în cele din urmă, să-i poată interpreta cu adevărat mesajul. „Din fericire, textul literar mai ales a încorporat în textura sa informaţii preţioase nu numai despre contextul larg cultural (mentalităţi, comportamente arhaice, mod de gândire, practici sociale etc.), ci chiar – în cazul speciilor care permit acest lucru [...] – despre contextul zicerii, al performării." (Constantinescu, 2011)

Tendinţa didactică la vârstele micii şcolarităţi este aceea de a insera creaţia folclorică în cât mai multe dintre activităţile cultural-educative întreprinse în cadrul formal şi chiar nonformal al educaţiei. Prin urmare, colinde, balade, snoave, legende, poveşti, basme ş.a. fac parte din lectura *primordială* a copiilor, textele creaţiilor folclorice fiind astfel, printre primele scrieri cu care copiii iau contact. Evoluând din punct de vedere cognitiv, trecând de la imperativul didactic la conştientizare, copiii îşi pot dezvolta deprinderile de lectură rămânând, în cele din urmă, fideli cuvântului scris şi tributari textelor folclorice cu care odinioară au luat contact.

BIBLIOGRAFIE CONSULTATĂ

1. ANTONESCU, S.,M. 2006. *Bucuria lecturii. Istoria unui proiect*. Bucureşti: Editura Ager – Economistul.
2. CONSTANTINESCU, Nicolae. 1986. *Lectura textului folcloric*. Bucureşti: Editura Minerva.
3. CONSTANTINESCU, Nicolae. 2008. *Complexele probleme ale textualizării „formelor simple",* în *Caietele ASER,* nr. 3/2007. Oradea: Editura Muzeului Ţării Crişurilor.
4. CONSTANTINESCU, Nicolae. 2011. *Folclorul, cum poate fi înţeles. Studii şi articole de etnologie românească, 1968 - 2008*, ediţie, rezumate în limba engleză şi postfaţă de Ioana-Ruxandra Fruntelată. Editura Universităţii din Bucureşti.
5. COSTEA, Octavia; MITU, Florica. 1996. *Literatura pentru copii. Manual pentru clasa a XIII-a – şcoli normale*. Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.
6. FÂNTÂNARU, Teodora. 2000. *Mesajul scris – modalitate de dezvoltare a personalităţii copilului*, în revista Biblioteca, nr. 11-12. Bucureşti: Ministerul Culturii.
7. GOLU, Pantelimon; ZLATE, Mielu; VERZA, Emil. 1995. *Psihologia copilului, manual pentru clasa a XI-a – şcoli normale.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.
8. MITU, Florica; ANTONOVICI, Ştefania. 2005. *Metodica activităţilor de educare a limbajului în învăţământul preşcolar.* Bucureşti: Editura Humanitas.

9. STANCIU, Ilie. 1958. *Copilul şi cartea*. Bucureşti: Editura de Stat Didactică şi Pedagogică.
10. STOICA, Cornelia; VASILESCU, Eugenia. 1993. *Literatura pentru copii. Manual pentru clasa a XII-a – şcoli normale*, Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.
11. PIAGET, Jean şi INHELDER, Bärbel. 2005. *Psihologia copilului*, Bucureşti, Editura Cartier polivalent.
12. POTOLEA, Dan; NEACŞU, Ioan; IUCU, B. Romiţă şi PÂNIŞOARĂ, Ioan-Ovidiu. 2008. *Pregătirea psihopedagogică. Manual pentru definitivat şi gradul didactic II*, Bucureşti, Editura Polirom.

LUCIAN-VASILE SZABO
West University of Timişoara

POE'S RECEPTION IN ROMANIA. A FEW CONSIDERATIONS

Abstract: Edgar Allan Poe's first known text in Romanian is The Pit and the Pendulum, translated anonymously in 1861, under the title Puţul şi pendula. Following a slow start, versions of the American author's works began to appear extensively in the Romanian press of the Regat (the Romanian Old Kingdom), as well as in publications in Transylvania and in Banat. Great Romanian writers would practice their talent in translating Poe, including Eminescu and Macedonski, but particularly I. L. Caragiale. At the time, the most widespread language in the artistic and political elite in Romania was French (in the Regat, because in Transylvania and in Banat it was the German language). This explains why E. A. Poe became known in Romanian by translating editions belonging to the great French authors. The critic Titu Maiorescu would also use these French sources when he would discuss, in 1867, Poe's concepts on poetry and on art in general. Poe also met with remarkable success in Romania during the communist era, when quality editions of his work were published.

Keywords: Poe, Romania, Maiorescu, Eminescu, Calinescu.

Reference points and directions of evolution

Poe's influence in the Romanian literature would be quite ample and would spread in several directions. The people who would feel attracted to the author's fictional, theoretical and journalistic universe would play an important role. Poe's reception would more likely occur in a post-romantic context, and later in full modernist expansion, i.e. in a space of cultural negotiations and interferences, coinciding with that of a boom in analysis and theorizing, gathered in numerous and important tomes. This orientation towards an academic approach was doubled by the expansion of mass culture, which meant simplifying in order to enable access for a growing public in the process of alphabetization and not reserving it for the elites only. Thus, there would be a boom in popular press, along with the diversifying and specializing of the entire media universe. Academic publications, supported mainly by young university scholars, would make their presence felt. Numerous literary-artistic magazines would circulate, forced, however, to follow the public's taste. The general press would represent, in the second half of the 19th century and beginning of the 20th, a fierce contender for the academic and specialized cultural publications.

The great writers, as well as numerous historians, linguists, sociologists and philosophers, would continue to publish in general periodicals; the feuilleton or the literary pages dedicated to this would be constantly fueled by important names of the scientific and cultural life. As we have seen, many of them would become involved in editing publications belonging to all literary genres, often activating as journalists, or even as field reporters. They would deal with translating into Romanian and publishing works from the universal literature, with a main focus on the French, German or English writers, but also Russian or Hungarian. These would not be only classical works, but, as the barely cultured public's taste would have a say in it, more accessible works would also be published. No wonder that Jules Verne met with success starting with his first published novels, translations of these quickly appearing worldwide. Due to the fact that, during the same period of time, versions of Poe' works would appear in France, his reception would become easier, though, evidently, the American writer's

literature possesses both a greater depth and a greater originality. The boom of the astronomical novel and the cultivation of the taste for travel literature, as an internal, terrestrial and cosmic adventure, would represent an essential element for Poe's somewhat unexpected success in France, and from there on worldwide.

In this context we can pinpoint four directions for E. A. Poe's reception in the Romanian, three of which are manifest, and one is implicit:

1) The recognition of Poe's value as a theoretician of art and science, the American writer himself allowing the ambiguity float in differentiating the two areas. It is a direction initiated by Titu Maiorescu and followed by Vladimir Streinu, Dan Petraşincu, Tudor Vianu, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Nicolae Balotă and others;
2) Echoes of the romantic Poe inclined towards gloomy characters and environments. We find him in these hypostases reflected in Eminescu's poetry and prose, as well as with a pleiad of writers such as Alexandru Macedonski, Dan Botta, Emil Botta, Alexandru Philippide, Ion Barbu, Ion Vinea, Mihu Dragomir, Oscar Lemnaru or even Tudor Arghezi and Mircea Eliade;
3) Poe's influence as an explorer of new worlds, as an adventure of knowledge, in a realistic-satirical register. This is a path opened by I. L. Caragiale, as the translator of prose belonging to the overseas literary man, but also by means of the influence felt in his own creative work. This is the path on which we can pinpoint themes of the „astronomical" novel, extremely popular in Romania, particularly at the beginning of the 20th century;
4) A dimension represented by Poe the model as a journalist and editor. Although no direct correlations can be established, it is clear that there are similarities. Many of the Romanian writers earned their living (and many still do so today!) working as journalists and editors of various newspapers, including those dealing with the general press.

The devil, astronomy and the Romanian adventure

Regarding the „astronomical" literature, also representing the beginning of science-fiction as a freestanding genre, the most significant receptiveness would be felt in France, during the second half of the 19th century. The connection would be made by the great French authors – admirers and translators of Poe. The most important in this undertaking would be Charles Baudelaire, with a book of well-written and well-received translations, as well as other authors. These great French writers evidently also had their own models to follow either in France or in neighboring Germany. E. T. A. Hoffmann, also known by Poe, is the name of reference in this context. However, the scientific novel genre would develop in parallel with the profound, elevated, classical writing. Camille Flammarion and Jules Verne would write using a different register from Charles Baudelaire's, though none of them can deny the ascending Poe! The cultural influence would also be felt at the mouths of the Danube, in the United Principalities, which would later become the Kingdom of Romania. Mihai Eminescu (together with Veronica Micle, according to some sources) would translate *Morella*, a work close to his spirit. I. L. Caragiale would complete several translations, preferring the more amusing ones, including *The Devil in the Belfry*[1].Alexandru Macedonski, probably at Titu Maiorescu's initiative, as a connoisseur of the American writer's works, practiced his

[1] *Dracul în clopotniță*, retranslated, under the same title, by Liviu Cotrău. It must be mentioned that Liviu Cotrău put together two remarkable volumes containing Poe's works. Other books, comprising Poe's prose from the second part of his life, remained in the project stage for several years. However, the material would be printed in two volumes, as more popular than critical editions. In the *Addenda* of the 1990 volume, the editor also included these first translations by Caragiale, Eminescu, Macedonski, by anonymous or less known authors.

translating, just like the two classics of the Romanian literature, also using the French sources, perhaps even the book translated by Baudelaire, with the short story *Metzegerstein*.

Regarding the frame of reception in Europe, Zoe Dumitrescu would note, in the preface to one of Poe's best editions in Romanian: "Among the great names of the American literature, the first to enter the space of universal literature was Edgar Allan Poe. He is among the first writers of the new world massively received on the old continent, and his appreciation was very similar to that given by Europe to the German E. T. A. Hoffman"[2]. The reception in Romania of the activity of poet and prose writer Edgar Allan Poe is somewhat peculiar. Zoe Dumitrescu-Buşulenga constantly mentions his activity as a journalist. Liviu Cotrău makes explicit references in this sense, provides quotes and carries out frequent incursions into the writer's journalistic field, though he seems to minimize the journalist role, just like his English and American editors. Closer to present, Daniela Linguraru does not give E. A. Poe the journalist any attention or any chance.

These standpoints need detailing, because they highlight the pertinent attempts to outline the dimensions of the writer's activity. In an idealistic reflection on the arguments brought to outline the author's biographical profile, Zoe Dumitrescu-Buşulenga would note: „First a soldier without a calling, dreaming himself a fighter, like Byron, who had fought for the freedom of Greece, then a journalist working for mediocre provincial magazines, forced to write sensational pieces, often for the satisfaction of the doubtful taste of a philistine public, Poe suffered all humiliations, all foulness. Not because he hadn't been offered the opportunity to emerge from the obscure life that he was leading, but because, it seems, he had constantly refused to compromise"[3]. However, it must be mentioned that the term „journalist", used by the author is not that of a general press journalist. The term "periodical writer" would be more appropriate, or even that of "literary periodical writer". The destiny of Poe the man is indeed a common one, but one that the writer would brilliantly overcome. In the Romanian context, he can be recognized in Eminescu's tumultuous life, or even in that of the not all that fictional Ladima, from the book *Procust's bed* ("Patul lui Procust") by Camil Petrescu (though Ladima wasn't a well-known writer).

In the ample Preface dedicated to Poe in the 1990 book, enclosing a great part of his prose, Liviu Cotrău, a rigorous university scholar, would refer to Poe a few times as a journalist. At one point, he would provide arguments meant to enable the functionality of the two-term entity journalist-prose writer: „Just as important a source was the everyday reality, that Poe, as a professional periodical writer, had the opportunity to get to know in its kaleidoscopic diversity. At a given moment, he had become, as one would say, «the chronicler» of New York life: he describes the city , the circus shows (see *Four beasts in one*) and the exhibitions, the marching races and other sports competitions (see the allusion to Captain Barclay, the famous cross champion, in *Loss of breath*), he talks about the political demonstrations and the closing of coffee shops on Sundays, about the new street paving method, he writes with ease and apparent authority about science, education, medicine, religion, jurisprudence, agriculture and horticulture, explorations of the polar regions, but also about occult, hermetical sciences, which were so much in vogue at that time"[4]. Therefore, Poe manifests himself as an integral journalist, easily taking the step towards prose, which belongs to the land of the imaginary. It thus becomes obvious that the American author needed sources of inspiration, for when he could not find them in the pages of those days' periodicals

[2] *Edgar Allan Poe (1809-1849)*, preface to Edgar Allan Poe, *Selected writings*, Univers Publishing House, Bucharest, 1979, p. 5.
[3] Idem, p 10.
[4] *Preface* to E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, Univers Publishing House, Bucharest, 1990, p. 9.

or in his own experience as a periodical writer, he will not shy away from borrowing ideas from the fictional works of other authors...

The science fiction dimension would be less outlined in Liviu Cotrău's case, Poe's Romanian editor, as the analytical process would follow a classical line, the author being validated, with a rich waste of arguments, in the romantic context. It is interesting how, as we shall see, *Hans Pfaall*, Poe's "classical" SF text, would also be analyzed on a mythical horizon, the connections and references provided belonging to the ascending Greek mythology[5]. The journalistic activity of the American author is invoked by his Romanian editor when he lays out his arguments for what we would call today "the management" of his own creation. And if we are not being too pretentious, Poe is outlined as a literary man concerned with the "marketing" of his works, which would also have to ensure an income. In this context, journalism becomes a means of livelihood: „And, although shaped in the Romantic cult for the superiority of the lyrical form, Poe, with his journalist's flair, soon realized that the fame and comfort of writing, that Charles Brockden Brown or Washington Irving enjoyed, could only be acquired in the genre most appreciated by the public"[6].

Daniela Linguraru has recently carried out an analysis of the first Romanian translations of E. A. Poe's works. From the beginning, she established the research horizon: Edgar Allan Poe's reception as a figure of the literary work (in any of the three hypostases: poet, prose writer or critic, or all of these) is both a tricky and a fascinating matter, even after a century and a half since the appearance of his works"[7]. The entire process is then built around these three features, without making any reference to Poe the periodical or science fiction writer. It is true, however, that the author did not intend to develop such a topic, her applied study being subject to another theme.

Poe and Maiorescu

An impulse in the direction of becoming familiar with Poe's literary works and of internalizing the critical opinions expressed by him would be given by Titu Maiorescu. An innovator of Romanian culture in the second half of the 19th century, when the "Junimea" literary society under his patronage would fundamentally contribute to discerning the indisputable artistic values of native origin but which were also wired to the European modern techniques of literary display, Maiorescu would enable the propagation within the Romanian culture, based on new requirements, of great authors of the world, including E. A. Poe, not yet in vogue, as were some French or German authors. That is precisely why, the American author's reception would occur through mediators, firstly by means of translations by Charles Baudelaire, but also by means of the Frenchman's own literary works, in which we find ideas and experiences belonging to the same aesthetic register as Poe. As Monica Pillat would say, at that time, Poe would be known „first as a poet and theoretician of the modern concept of poetry"[8]. It is interesting that when he would find certain contradictions in Maiorescu's concept of the role of poetry, George Călinescu would use Poe to take apart the standpoints considered confusing. Călinescu thought that Maiorescu was wrong to postulate that poetry „must be understood, must speak to everyone's conscience". He believed that this was

[5] It is interesting that Liviu Cotrău, a vigorous representative of the Cluj philological school, wasn't „contaminated" in his analysis by the science fiction developments. His knowledge in this field is also obvious due to his connection to Mircea Opriță or Cornel Robu, also Cluj scholars, the most important exegetes of the SF genre in Romania.

[6] *Preface to* E. A. Poe, *The Fall of the House of Usher*, Univers Publishing House, Bucharest, 1990, p. 6.

[7] In *The Reception of Poe through French Mediators*, in the Annals of the "Ştefan cel Mare" University, Suceava, The philology series, A. Linguistics, volume XIV, nr. 2, 2008, p. 121.

[8] *Echoes in Romania of Edgar Allan Poe's Work*, in *Revista de istorie şi teorie literară*, volume 29, no. 2, April-July 1980.

practically impossible, and that it was also a departure from the aesthetic principles previously stated: "However, it is false that a poem's content can ever be understood by everyone. It only needs to be profound, universal. A century can provide at any time a person to penetrate Edgar Poe's visions, thus fulfilling the condition of universality in a straight line; however, the crowd will never rise to the heights of this poetry"[9].

We find a single explicit reference to Poe by Maiorescu, in a note on his innovative study *A critical research on the Romanian poetry of 1867*. The author would be quite….critical about the state of native lyricism at the time, acknowledging a few authors with few valuable pieces. Advancing in text analysis and formulating suggestions for writing and interpretation, Maiorescu would mention at some point: "Compare Edgar Poe, the analysis of his poem *The Raven*, published in French translation in *Histoires grotesques et extraordinaires*"[10]. The passage, as well as the rather ample text, brings interesting pieces of information. Vladimir Streinu, one of the most profound Romanian literary critics, unfairly cast into the shadow, would thoroughly analyze these connections. He would expose the subtleties of the "French path": "Edgar Allan Poe shows the abstract face of his lyrical manner in *The Poetic Principle* and *The Philosophy of Composition*. The fact that Titu Maiorescu hadn't read these printed conferences, in original, is without a doubt true; moreover: *The Poetic Principle*, in 1867, hadn't even been translated by the European cicerone of the American author, by Baudelaire, who, however, making use of his new nuances, in his prefaces to *Extraordinary stories*, as well as in his study on Th. Gautier, had only provided the French version of the second conference to that date, under the title *The Genesis of A Poem*"[11].

Maiorescu's role in Poe's reception in Romania, both as a poet and a prose writer, as well as a theoretician of literature, would be outlined particularly due to the direct influence exercised by him on the most important Romanian writers. It is not coincidental that Mihai Eminescu, I. L. Caragiale and Ioan Slavici (Creangă to a smaller extent) would be concerned with the American author's works. There would also be other influences. And yet, it is advisable to mind a warning formulated by George Călinescu, a topographical landmark in any literary geography: underlining ascendancy has its importance, but an author is first of all judged according to the national particularities and the stratification of value within the cultural perimeter in which he/she evolves. No writer can be directly universal without having been defining for a certain cultural space beforehand: „A Romanian novelist ought to be observed from the entire perspective of our prose without exaggerating the foreign influences, as the basis will be, fatally, due to the geographical element, traditional"[12].

BIBLIOGRAPHY:

[9] George Călinescu, *The History of Romanian Literature from its Origins to the Present*, Minerva Publishing House, Bucharest, 1986, p. 411.
[10] Titu Maiorescu, *Critical notes* (*Critice*),vol. I, Minerva Publishing House, Bucharest, 1915, p. 48.
[11] Vladimir Streinu, *Our classics*, Tineretului Publishing House, Bucharest, 1968, p. 95.
[12] George Călinescu, *op. cit.*, p. 4. In the same place he makes certain observations on poetry, formulating a surprising statement, as he himself admits in its very content: „Taking Conachi, Bolintineanu and Anton Pann as reference points in an article on I. Barbu seems scandalous and insulting. A Romanian poet can only be compared to foreign poets, to Edgar Poe, Mallarmé, Paul Valéry. And yet, the legitimate method is the first one".

George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (*The History of Romanian Literature from its Origins to the Present*), Minerva Publishing House, Bucharest, 1986.

Daniela Linguraru, The Reception of Poe through French Mediators, *Annals of the "Ştefan cel Mare" University*, Suceava, The philology series, A. Linguistics, volume XIV, nr. 2, 2008.

Titu Maiorescu, Critice, (*Critical notes*),vol. I, Minerva Publishing House, Bucharest, 1915.

Monica Pillat, Echoes in Romania of Edgar Allan Poe's Work, *Revista de istorie şi teorie literară*, volume 29, no. 2, April-July 1980.

Edgar Allan Poe, *Opere alese* (*Selected writings*), Univers Publishing House, Bucharest, 1979.

E. A. Poe, Prăbuşirea Casei Usher (*The Fall of the House of Usher*), Univers Publishing House, Bucharest, 1990.

Vladimir Streinu, *Clasicii noştri* (*Our classics*), Tineretului Publishing House, Bucharest, 1968.

FLORINA-MARIA BĂCILĂ
West University of Timişoara

THE LEXICAL FAMILY OF THE NOUN "FARMEC" IN TRAIAN DORZ'S POETRY

Abstract: The current paper's objective is to consider the stylistic values of terms belonging to the semantic field of the noun ***farmec****, highlighting their role in creating the lyrical frame of Traian Dorz – a contemporary Romanian poet, unfortunately a less studied one (in 2014 there is the celebration of 100 years from his birth), author of thousands of poems with mystical approach and of many volumes with memoirs and religious meditation. We will have in view the fact that some lexemes like* ***farmec****,* ***a fermeca****,* ***fermecat*** *trigger (often, paradoxically, given the fact that we talk about mystical-religious poems) mostly positive connotations (used in surprising lexical combinations), illustrated through the means of other words like* ***a vrăji****,* ***a încânta****,* ***a răpi*** *and their derivatives. Moreover, in several situations, in the structure of the same poem, the above-mentioned terms are use alternatively; thus being created authentic contextual equivalencies between these and others that have figurative meanings. Beyond the simple usage of certain meanings – more or less known – the presence of such terms in Traian Dorz's lyric emphasizes the author's artistic belief, his vision of life and Divinity, of the unique relation between man and Creator – idea which represents the pillar of the entire lyrical message of the Romanian poet.*

Keywords: derivation, Lexicology, Semantics, Stylistics, Mystical-Religious Poetry.

Aşa cum au arătat cercetători avizaţi, una dintre căile importante de pătrundere în textul literar o constituie nivelul semantic, grefat însă, în mod evident, pe o structură sintactică al cărei studiu merită a fi coroborat cu abordarea lexicului unui scriitor. Demersul devine cu atât mai necesar (şi semnificativ) atunci când valorile semantice ale cuvintelor vin să jaloneze crezul artistic al autorului, contribuind la construcţia textuală a artelor poetice, adesea menite să reflecte dramatismul traseului său existenţial.

Pe atari coordonate se înscrie şi lirica lui Traian Dorz, un autor român contemporan a cărui experienţă de viaţă se confundă aproape total cu cea de natură poetică. Într-adevăr, ne aflăm în faţa unei poezii cutremurătoare despre trăirea întru înalt, întru spiritualitate, aparţinând unui scriitor ce are deplina conştiinţă a acestei dimensiuni prin intermediul căreia, după cum se ştie, marile spirite ale umanităţii au reuşit să se salveze întotdeauna, supravieţuind, în ciuda condiţiilor vitrege impuse de regimurile totalitare, prin revelaţia unor modalităţi specifice de a transfigura durerea şi de a dobândi libertatea în spaţiul carceral: *credinţa* mijlocită de *rugăciunea* practicată şi *creaţia*[1].

Traian Dorz nu a scris poezie de dragul poeziei sau literatură fără sens; în consecinţă, nici nu a căutat să epateze prin limbaj, nu a urmărit spectaculozitatea lingvistică sau culoarea care să estompeze mesajul religios, ci a vizat un scop anume: împlinirea marii misiuni la care s-a simţit chemat. De altfel, el însuşi afirmă, într-una dintre artele sale poetice, că viaţa lui, în

[1] Pentru această idee, vezi Emanuela Ilie, ***„Dă-ne, Doamne, mântuirea / pentru jertfa ce-am adus...". Poezia-rugăciune*** *în spaţiul închisorilor comuniste*, în Alexandru Gafton, Sorin Guia, Ioan Milică (editori), *Text şi discurs religios*, nr. 2 / 2010. *Lucrările Conferinţei Naţionale* ***Text şi discurs religios****, ediţia a II-a, Iaşi, 13-14 noiembrie 2009*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2010, p. 417-418 *passim*; Ioana Cistelecan, *Poezia carcerală*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000, p. 21-27 *passim*.

tot ce a însemnat pe pământ, s-a suprapus misiunii care i-a fost încredinţată şi s-a definit exclusiv în această manieră: „Eu n-am fost un trup pe lume, / nici un chip cum se părea, / nici o carte, nici un nume / – am fost *misiunea* mea. // N-am fost scrisul sau cuvântul, / n-am fost viaţa mea, ci-n ea, / steagul, sabia şi cântul; / – am fost *misiunea* mea. // Cât am ars luptând, trăind-o, / dăruit şi-aprins în ea, / mi-am plătit-o înălţând-o / şi-am fost *misiunea* mea."[2] (CL 98, *Eu n-am fost un trup*[3]). Mai mult, în ceea ce-i priveşte pe toţi creatorii de opere artistice, autorul precizează, în repetate rânduri, următoarele: „[...] sunt patru condiţii care se cer neapărat unui creator, fie că creează o melodie, fie că creează o poezie, o idee, un eseu, un gând, un tablou frumos pentru Dumnezeu. Aceste patru condiţii (sau chiar cinci) sunt: a munci cel mai mult, a te ruga cel mai mult, a iubi cel mai mult, a suferi cel mai mult şi a plânge cel mai mult.

Nu există ceva nemuritor şi de valoare care să nu fi ieşit din aceste cinci sau patru condiţii. Iar cine a vrut să creeze într-adevăr ceva viu şi vrednic de Dumnezeu, acela a trebuit să treacă prin aceste patru cerneri grele şi dureroase, dar fericite şi binecuvântate"[4]. „Fără acestea, literele nu strălucesc, corzile nu vibrează, lacrimile nu răsar..."[5]. În rest, nu se poate vorbi despre referiri explicite (în volumele de memorii sau de meditaţii) la forma poeziei sale ori la direcţia ei estetică, ce se conturează, în bună măsură, chiar prin intermediul versurilor, alcătuind (discursiv, nu încifrat) o adevărată artă a iubirii pentru Dumnezeu.

Lirica dorziană poate fi definită, aşadar, ca artă poetică profundă a unui spirit aflat în căutarea absolutului religios, „orbit" de lumina Divinităţii (pe care şi-a dorit-o încontinuu), captivat plenar de puterea Sa. Poate de aceea Traian Dorz nu este deloc exploziv în limbaj – şi aceasta, în strânsă legătură cu atitudinea de umilinţă asumată conştient, în integralitatea ei, de simplitate înaltă, de prosternare în faţa Creatorului, cu convingerea fermă că, singură, întoarcerea la sacru şi la credinţă reprezintă soluţia izbăvitoare. Oarecum în contradicţie cu preceptele modernităţii, creaţia lui proclamă, într-o manieră extrem de explicită, adâncirea trăirii spirituale, fapt ce merită a fi pus în lumină, întrucât constituie un veritabil punct de reper pentru felul cum autorul a gândit, în principiu, modul de construcţie textuală.

Demersul de faţă nu are drept obiectiv o analiză care să vizeze valorizarea liricii dorziene în contextul general al literaturii secolului trecut. Ne propunem, în continuare, să relevăm faptul că, la nivelul întregii opere, pot fi identificaţi anumiţi termeni care se impun, la o lectură atentă, printr-o repetitivitate emblematică, fundamentali pentru acest tip de artă poetică, relevanţi nu numai statistic, ca frecvenţă, ci şi prin aportul lor la conturarea unor sfere semantice. Din acest motiv, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra unei familii de cuvinte, urmărind configurarea lor, valorile pe care le dezvoltă asemenea lexeme nu atât în sine, cât la nivelul textului (în relaţie cu celelalte elemente integrate în structurile sintactice) şi, implicit, cristalizarea lui în jurul acestor „mărci", care, prin manifestările lor concrete în spaţiul poeziei mistico-religioase, adâncesc (şi întregesc) relieful creaţiei artistice.

*

[2] Sublinierile din acest text îi aparţin autorului; cf. şi următorul fragment dintr-o altă artă poetică ce demonstrează, o dată în plus, caracterul militant al liricii lui Traian Dorz, în ansamblul ei: „Eu n-am vrut să scriu versuri, poeme şi cântări / ce gâdilă urechea şi inima o-nmoaie, / ci-am vrut să rup zăvoare, am vrut să sparg cărări / spre cer şi libertate, din iad şi din noroaie." (CL 6, *Cântări luptătoare*).

[3] Spre a nu îngreuna parcurgerea notelor de subsol, am optat, în studiul de faţă, pentru notarea, în text, a trimiterilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinând lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele lirice, urmate de numărul paginii (paginilor) la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Sublinierile din versurile citate (exceptându-le pe cele cu caractere cursive) ne aparţin.

[4] Traian Dorz, *Cuvinte la Sărbătorile Literare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2012, p. 117-118; vezi aceeaşi idee în idem, *ibidem*, p. 131 şi p. 405; idem, *Istoria unei jertfe*, vol. IV. *Pârga*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2002, p. 278.

[5] Idem, *Hristos – mărturia mea*, p. 19.

Astfel, substantivul *farmec* (< lat. *pharmacum*) apare, în versurile lui Traian Dorz, nu cu înţelesul ‘acţiunea de a vrăji şi rezultatul ei’, specific basmelor şi superstiţiilor, ci semnificaţiile sale se coagulează pe două direcţii, ambele conotate pozitiv[6]. În primul rând, este vorba despre ‘ansamblu de calităţi (frumuseţe, graţie, armonie etc.) care încântă, atrage, captivează pe cineva, care produce admiraţie, atracţie, încântare’ (cu referire la frumuseţea lumii văzute, creată de Dumnezeu într-un chip unic): „Ce **farmec** minunat şi tainic / e în al razei cald îndemn, / ce-nvie şi arată lumii / al păcii şi iubirii semn! // În tot ce e frumos – şi-n toate / e-un **farmec** minunat şi sfânt, / ce-n inimă, privind, coboară / puternic raiul pe pământ. // Dar parcă toate de pe lume / şi poate că şi-n Cer, la fel, / au numai câte-un singur **farmec** / sau har... şi-n veci rămân cu el, // Pe când Tu, al Iubirii Soare, / Tu, al Cântării dulce Foc, / Tu, Dorul dorurilor mele, / le-ai veşnic toate la un loc!” (CCm 64, *Stăpânul ascultării mele*). De remarcat, în fragmentul citat, determinările atributive multiple ale substantivului menţionat (exprimate prin adjectivele – cvasisinonime – *minunat*, *tainic*, *sfânt*), care vin să complinească sensul regentului, precum şi explicitarea de tip apozitiv a acestuia (marcată prin *sau*) cu ajutorul termenului *har*, echivalent semantic[7]. De altfel, asocieri ale unor sinonime contextuale ale lui *farmec* (*alipire*, *minunăţie*), unele – chiar din aceleaşi familii lexicale cu adjectivele de mai sus, trimit – prin integrarea lor în construcţii binare bazate pe raportul de coordonare copulativă (de tip asociativ), redată prin conjuncţia *şi* – la numirea Divinităţii (definită prin frumuseţe desăvârşită, armonie deplină şi contopire cu dragostea nemuritoare), la lucrarea suprafirească a lui Dumnezeu în viaţa celor credincioşi în cele mai nebănuite moduri: „Numele Tău Preafericit / e **farmec** şi-alipire, / unire de nedespărţit / cu Veşnica Iubire” (CCm 198, *Numele Tău*); „Nemuritoare slavă Ţie, / cât vom putea mai nalt purta, / căci tot ce-avem minunăţie / şi **farmec** ni-e Prezenţa Ta.” (CNem 123, *Nemuritoare slavă Ţie*).

Acelaşi substantiv este inclus, alteori, în grupuri nominale care conturează şi ele, metaforic, caracterul Său absolut: „Dulcea Lui Înfăţişare / este-ntreagă **farmec** sfânt, / mii de primăveri vin parcă / toate-odată pe pământ.” (CCm 165, *Preaiubitul meu e Unul* – unde semantismul determinantului *sfânt* reflectă întruchiparea perfecţiunii şi a supremei purităţi, ca atribute principale ale Creatorului), unicitatea Lui, intraductibilă prin cuvinte, aproape indescriptibilă chiar şi în creaţia artistică: „În cele mai frumoase din imnurile mele / aş vrea să-nalţ cu lacrimi de viers înfiorat / un grai mai plin de **farmec** ca tot ce-i har în ele / – şi-acesta-i al Tău Nume, Iisuse Adorat!” (CNem 169, *În cele mai frumoase*; înţelesul ‘fel de a vorbi; cuvânt, vorbă’ este specific ocurenţelor termenului *grai* în poezia dorziană), precum şi rolul esenţial pe care îl au formele de manifestare ale celor credincioşi în legătura lor cu Cerul (cercetarea Sfintei Scripturi, cântecul de slavă şi de mulţumire, starea de vorbă, în intimitate, cu El): „**Farmecul** cântării, / miezul din Cuvânt, / harul rugăciunii / nu-s de pe pământ.” (CNem 116, *Slavă Ţie, Doamne*).

În situaţii mai rare, *farmec* actualizează sensul (mai apropiat de sfera concretului) ‘desfătare, atracţie puternică, plăcere, încântare (pe care o simte cineva în faţa unui lucru fermecător)’, în secvenţe ce subliniază infinita bucurie de a fiinţa a eului liric, întru continuă renaştere spre un nou început: „Inima-n adâncu-i simte tainic **farmecul** vieţii, / bucuria

[6] Pentru sensurile termenului *farmec*, vezi DA, MDA, DEX, CADE, DLRLC, DLRM, Şăineanu, DU, MDE, NDU, s.v., iar pentru evoluţia lui semantică, vezi şi Lazăr Şăineanu, *Încercare asupra semasiologiei limbei române. Studii istorice despre tranziţiunea sensurilor*. Cu o alocuţiune-prefaţă de B. P. Hasdeu. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi indice de Livia Vasiluţă, Timişoara, Editura de Vest, 1999, p. 318.

[7] Sinonimia contextuală dintre termenii *har* şi *vrajă* este evidenţiată şi de următoarea secvenţă selectată din volumul (semnat de autor cu pseudonimul Cristian Dor) *În aşteptarea Mirelui. Cântări de dragoste*, Beiuş, Tipografia „Doina”, 1943, p. 62, unde, în poezia *Dorită Patrie-a Iubirii*, în loc de substantivul *harul* (cum apare, ulterior, în CCm 44), este întrebuinţat termenul *vraja*: „De-am străbătut atâtea vremuri / Şi drumuri fără de popas, / De **vraja** Păcii şi luminii / Şi Fericirii tale-atras”.

renăscută din frumseţea tinereţii.” (CDin 42, *Primăvară*), armonia inconfundabilă a anilor copilăriei, după care însă poetul a tânjit mereu (date fiind condiţiile în care şi-a petrecut existenţa, oglindite artistic într-un poem cu caracter autobiografic): „... Aşa mi-a fost viaţa, aşa mi-am petrecut / o vreme-al cărei **farmec** eu nu l-am cunoscut” (CUit 67, *Stând singur câteodată...*), inegalabila încântare pe care o produce prezenţa constantă a lui Dumnezeu în sufletele oamenilor şi în mijlocul unei comunităţi, conştientizată ca importanţă printr-o permanentă căinţă: „Ah, Te caut pe drumuri noaptea printre sate / pe-unde-au dus odată **farmec** paşii Tăi, / dar nu-i nimeni-nimeni, numai în cetate / latră tot aceiaşi câini flămânzi şi răi.” (CCm 149, *Bolnav de iubire*).

*

Din aceeaşi familie lexicală, verbul *a fermeca* (< lat. **pharmacare*[8] sau derivat din *farmec*[9]) ilustrează, în poezia lui Traian Dorz, accepţiile (în direcţie semantic pozitivă) ‘a atrage, a captiva, a cuceri, a desfăta, a fascina, a încânta, a stăpâni, a vrăji’, trimiţând, mai întâi, la impactul major al mişcării de renaştere sufletească „Oastea Domnului”, prin intermediul căreia preotul Iosif Trifa, iniţiatorul acesteia, s-a adresat neamului românesc în perioada interbelică, aflată într-o profundă criză morală, chemând (în lumina Evangheliei) la emancipare spirituală autentică în sânul Bisericii, la unire deplină cu Divinitatea[10]: „Cânta o pasăre măiastră, / de Golgota duios cânta, / de taina cerului sihastră, / de pacea şi iertarea noastră / atât de limpede cânta, / că doina dulce şi măiastră / din glasul ei mă **fermeca**. // Din calea mea, pierdută-n lume, / o clipă m-am oprit s-ascult; / şi nu mai ştiu ce-a fost anume, / părea că-s numai eu pe lume, / aşa mă **fermeca** de mult, / uitasem unde sunt şi cum e / şi nu mă săturam s-ascult.” (CDin 96, *Cânta o pasăre măiastră*). Tot metaforic, în contextul unei personificări, folosirea acestui verb reflectă înrâurirea deosebită pe care a avut-o dintotdeauna mesajul de esenţă scripturistică, despre iertare şi eliberare, asupra unei fiinţe umane dornice să-L cunoască pe Dumnezeu, să se facă părtaşă revelaţiei divine prin misterul inimitabil al înnoirii minţii şi să împlinească poruncile Lui, întru atingerea desăvârşirii şi a răsplătirii promise în dimensiunea eternităţii: „Cu zări noi mi-**ai fermecat** / cerurile mele / şi de-atunci tot cat şi cat / şi-s tot mai cu ele.” (CUrm 109, *M-ai chemat cândva, Iisus*); şi aceasta, în pofida oricăror oprelişti, riscuri şi sacrificii, inerente pe drumul credinţei şi al creaţiei, asumate în mod lucid şi autentic de orice creştin: „Dar te-am umblat, căci printre spinii / şi printre şerpii tăi trecea / cărarea unică spre Taina / ce **fermeca** fiinţa mea / şi spre Comoara fără moarte, / şi spre Ierusalimul sfânt, / de dragul cărora-s în stare / să trec prin orişice mormânt.” (CBir 73, *Pământ de cântec*).

Pe de altă parte, într-o singură poezie se poate identifica înţelesul (conotat negativ) ‘a ademeni (prin însuşiri, aspect, făgăduinţe, manifestări etc.), a înşela (cu promisiuni), a seduce’, actualizat într-o structură binară cu coordonare copulativă, în care prima unitate propoziţională conţine un sinonim al lui *a fermeca*, şi anume *a vrăji* (la diateza pasivă). De remarcat că strofa anterioară include un alt verb, *a amăgi*, şi un derivat adjectival din aceeaşi sferă semantică, având rolul de a potenţa, fără putinţă de tăgadă, valenţele menţionate, de data aceasta cu ecouri în *Ecclesiastul* biblic, deci, cu referire la „glasul” înşelător al deşertăciunilor pământeşti, al valorilor pervertite ale lumii, a căror atracţie generează, în viziunea scripturistică, efecte distructive asupra sufletului omenesc: „Atâtea stele mincinoase / în viaţa mea au răsărit / şi către zări necunoscute / să le urmez m-au amăgit. // Am fost vrăjit de-a lor chemare / şi glasul lor m-**a fermecat**, / pe căi pierdute şi străine / prea-ncrezător eu le-am

[8] Vezi CADE, DLRM, Şăineanu, DU, NDU, CDDE 552, PEW 584, s.v.

[9] Vezi MDA, DEX, MDE, s.v.; CDER 3283, s.v. *farmec*. DA, s.v., şi Scriban, s.v., indică drept posibile etimologii ambele variante menţionate.

[10] Vezi, în acest sens, studiul nostru ***Măiastră*** *– un termen cu valenţe expresive în lirica lui Traian Dorz*, în *Qvaestiones Romanicae. Lucrările Colocviului Internaţional* ***Comunicare şi cultură în Romania europeană*** *(ediţia I / 15-16 iunie 2012)*, Szeged, Editura Jate Press, 2012, p. 312-330.

urmat.” (CDin 112, *Atâtea stele...*); alternanţa sinonimelor, menită să evite monotonia, „poate să exprime astfel, mai nuanţat decât repetiţia, ideea de acumulare”[11] în alcătuirea textului poetic.

*

Adjectivul de provenienţă participială *fermecat* are, cum e şi firesc, sensul pasiv ‘plin de încântare, de plăcere; cuprins de admiraţie mare sau excesivă (pentru ceva sau cineva); captivat, desfătat, fascinat, încântat, subjugat, vrăjit’, ca reminiscenţă a naturii sale verbale: „**Fermecat** de dorul Dulcelui Tău Chip, / pe-a’ chemării drumuri sufletu-mi risip’” (CCm 45, *O, Iisuse Dulce*), dar şi sensul activ ‘care place, farmecă, încântă; care provoacă încântare; de o frumuseţe supranaturală, minunat, fermecător’): „Tot mai strălucit şi dulce / în viaţa mea răsai, / tot mai limpede-mi răsună / **fermecatu-**Ţi, dulce grai.” (CDin 17, *Şi cu cât privesc*); „Noi nu te vom uita, Părinte, / căci glasul tău cel **fermecat** / pe mii de suflete pierdute / ne-a scos din moarte şi păcat.” (CL 32, *Noi nu te vom uita*); „Pe unii-i duce la Hristos *iubirea* [subl. aut.] cea curată, / iar pe-alţii, *cântecul* [subl. aut.] duios, chemarea **fermecată**” (CR 67, *Chemări*). În aceste situaţii, sunt interesante de urmărit, în special, colocaţiile, altfel spus, termenii la care se referă adjectivul amintit: în definitiv, ceea ce-i „farmecă” pe eul auctorial şi, extrapolând, pe credincioşii răscumpăraţi, în concepţia creştină, prin jertfa supremă a lui Hristos de pe Golgota, sunt aspiraţia puternică spre (în)dumnezeire, aşteptarea ardentă a întâlnirii cu El, „graiul” Său (id est chemarea mântuitoare), „glasul” profetic al slujitorilor Lui de la altare, îndemnând la redeşteptare spirituală, la dezrobire duhovnicească, apelul insistent la înnoirea mentalităţii, izbăvitoare mai ales în impasurile existenţei[12].

Într-una dintre cele mai cunoscute arte poetice ale lui Traian Dorz, adjectivul în discuţie este întrebuinţat cu ambele valori (evident, în condiţii semantice distincte şi cu regenţi diferiţi), în fragmente al căror mesaj prezintă similitudini multiple cu ceea ce am menţionat deja: „Simţit-am pe suflet sărutul Tău blând, / preasfânt, **fermecat**, îngeresc, / de-atuncea, Iisuse, Te caut plângând, / de-atunci Te iubesc, Te iubesc.” (CCm 69, *Al Cerului Cântec*) – sens activ vs „Cuvântul Tău dulce şi cald l-am primit, / Iisuse, odată, demult, / de-atunci, însetat, **fermecat**, fericit, / eu doresc şi doresc să-L ascult.” (CCm 69, *Al Cerului Cântec*) – sens pasiv. Acest adjectiv-atribut (situat în urma substantivului regent sau, cu caracter circumstanţial, la începutul unei propoziţii) se află, în secvenţele citate, în raport de coordonare cu altele având valenţe subsumate sacralităţii sau relaţiei intime dintre om şi Dumnezeu (privită la intensitate maximă), aspiraţia plenară a fiinţei spre eternitate, nostalgia extazului mistic, a împlinirii spirituale în prezenţa Divinităţii – fapt concludent în procesul dezvoltării ideii poetice[13]: „Prin juxtapunere sunt aduse în acelaşi plan elemente [...] paralele, situate în simultaneitate şi asociate semantic sau semantic-metaforic”[14]. Succesiunea determinărilor atributive, pe fondul unei evidente unităţi de sens, creează acumulări sugestive complexe (cu trei sau patru componente), care se accentuează cu fiecare nou element[15],

[11] G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, Editura Facla, 1975, p. 45; cf. şi idem, *ibidem*, p. 44, unde se precizează că, „în planul conţinutului, sinonimia nu este decât o repetiţie «mascată», întrucât *aceeaşi* [subl. aut.] (sau aproape aceeaşi) idee se reia cu ajutorul unor termeni diferiţi” – idee relevantă pentru textul poetic citat mai sus.

[12] Pentru această idee, vezi şi *supra* – discuţia legată de substantivul *farmec* şi de verbul *a fermeca*.

[13] Cf. Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Editura Junimea, 1979, p. 177 ş.u.

[14] Idem, *ibidem*, p. 178; vezi şi idem, *ibidem*, p. 179: „Juxtapunerea lasă deschise perspectivele gradării unor stări, acţiuni, fenomene, prin sensul lexical al termenilor, care se succed [sic!] în mod liber”, fiecare dintre aceştia impunându-i-se celui anterior.

[15] Vezi Eugen Câmpeanu, *Substantivul. Studiu stilistic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 30: „De multe ori, cu deosebire în stilul beletristic, câmpul semantic se realizează din elemente ce nu se întâlnesc pe linia sinonimiei în afara asociaţiei figurative. Includerea lor în acelaşi context exploatează, pe plan expresiv, calitatea implicată în sensul tuturor şi care le apropie într-o asemenea sinonimie metaforică ocazională, de circumstanţă”.

menite să confere versurilor o anumită ritmicitate interioară (lipsită însă de monotonie!) şi să accentueze relieful dinamic al expresiei, adâncind lirismul.

În relaţie cu ocurenţele adjectivului *fermecat*, construcţia textuală mizează şi pe structuri binare (aproape pleonastice), alcătuite pe baza unor (relative) simetrii care, progresiv, întregesc semnificaţia (e vorba fie de un alt adjectiv provenit din participiu, fie de un derivat adjectival cu sufixul *-(ă)tor*, alături de un verb – toate din aceeaşi sferă), subliniind impactul uriaş al întâlnirii eului liric cu frumuseţea şi măreţia lui Dumnezeu, în plenitudinea lor, cu numele Său, inimitabil în toate dimensiunile acestuia: „O, eşti Frumos cum de frumoasă / e numai Frumuseţea Ta, / mi-e sufletul pe veci, Iisuse, / robit şi **fermecat** de Ea!" (CCm 143, *În faţa Ta plec ochii umezi*); „Ce dulce-mi sună Scumpu-Ţi Nume / când Ţi-L şoptesc sau Ţi-L ascult, / cu cât L-aud mai mult, Iisuse, / aş vrea mai mult şi tot mai mult. // [...] // Fiorul Lui mi-ncântă-auzul / alintător şi **fermecat**, / ca dintr-o muzică cerească, / acordul cel mai minunat." (CCm 82, *Ce dulce-mi sună*). Ca atare, întrebuinţarea unor asemenea structuri (adesea cu caracter exclamativ), formate din doi sau trei termeni, se impune – dincolo de cadrul restrâns al repetiţiei – ca o trăsătură definitorie în organizarea textului, conferind expresiei un plus de armonie, de echilibru sintactic şi semantic, cu consecinţe decisive asupra mesajului versurilor[16].

*

După cum se observă din cele de mai sus, utilizările termenilor din această familie lexicală relevă faptul că ei dezvoltă, statistic vorbind, accepţii specific repetitive, unitare (dar deloc banale), constituindu-se în adevărate nuclee la nivel textual, cristalizate în simetrii sinonimice, cu rol de intensificare semantică şi de organizare a expresiei. De altfel, impresia generală care se cristalizează este aceea că autorul a urmărit aşezarea frecventă a cuvintelor în lanţuri de cvasisinonime, în hiperonimii sau hiponimii, pentru a da un anume relief nuanţelor acestora; ca atare, maniera de manifestare a repetitivităţii devine centrul de interes al multora dintre creaţiile lirice dorziene şi fiecare dintre aceşti termeni ar merita să constituie câte un articol lexicografic în dicţionarul limbajului poetic al lui Traian Dorz, aşa cum alte studii ar trebui consacrate şi cercetării unor familii de lexeme cu sensuri similare şi cu numeroase ocurenţe (cf., de pildă, *vrajă*, *a vrăji*, *vrăjit*; *a încânta*, *încântare*, *încântat*, *încântător*; *a răpi*, *răpire*, *răpit* etc., ale căror valenţe se ordonează, în principal, tot pe două paliere). Fără a încerca să facem ierarhizări valorice şi menţinându-ne în limitele unei analize constatatoare, reţinem că aceste versuri trebuie plasate într-o experienţă personală de tip special, drept care valorile elementelor discutate configurează o artă poetică aparte a unui univers de factură mistico-religioasă, care primeşte relief şi se configurează nu prin inovaţie, ci prin omogenitate şi repetitivitate.

Construcţia textuală (semantică şi sintactică) lasă să transpară nu numai un anumit tip de manierism, ci, implicit, şi un mod de a gândi actul poetic, care este unul centrat exlcusiv pe raportul dintre om şi Creator. Pentru autor, poezia nu reprezintă deloc o sărbătoare a figurilor de stil, a mijloacelor artistice generatoare de spectaculozitate, drept care nici nu caută insistent şocantul, inovaţia lingvistică, fiindcă important este nu absolutul expresiei, ci absolutul Creatorului (pentru Care nutreşte un sentiment vădit de ataşament profund), coroborat cu atitudinea de umilinţă, de simplitate (inclusiv prin limbaj) şi de sobrietate conştientă, asumată total în faţa sacralităţii: „Actul creaţiei este un act divin. În acest act trebuie să fii la cea mai înaltă stare a tuturor posibilităţilor tale şi trupeşti, şi sufleteşti. Dar nu omul compune, ci Duhul compune. Cât de frumoase a făcut Dumnezeu toate lucrurile pentru noi! El a fost Inspiratul şi Inspiraţia."[17].

[16] Cf. Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 218 ş.u.
[17] Traian Dorz, *Cuvinte la Sărbătorile Literare*, p. 202.

Emblematică pentru poezia dorziană este, cu certitudine, conceperea textului prin acumulări şi dezvoltări în simetrii sintactice, sub forma unor aglomerări semantice în ascendenţă, de limpede transparenţă, cu efecte de poeticitate moderată, ca mijloace esenţiale de intensificare a mesajului şi de decodare dirijată (cvasianalitică) a acestuia. Încercând să păstreze „clasicitatea" operei, eul auctorial nu trăieşte, totuşi, singur, ci mereu în dialog, adresându-se imperativ sau comunicând despre sine cu ajutorul unui lexic concentrat, fixat constant pe realizarea repetiţiilor şi a paralelismelor (cu rol în constituirea şi în desfăşurarea semnificaţiei), astfel încât versul însuşi să conducă spre tema generală şi, în definitiv, să jaloneze crezul artistic al autorului.

Dacă poezia religioasă poate fi considerată „o interpretare particulară a sacrului"[18], atunci Traian Dorz este unul dintre poeţii români contemporani care au înţeles că „mecanismele inimii credincioase se pun în mişcare în funcţie de alte criterii decât cele estetice, că inspiraţia divină poate fi descoperită mai cu seamă acolo unde exigenţele artei încetează să mai cenzureze actul exprimării."[19]. Autorul rămâne, fără îndoială, „un exemplu de felul în care un poet născut cu o înzestrare neobişnuită a renunţat să-şi perfecţioneze talentul în direcţia slujirii propriei personalităţi artistice, pentru a lua calea slujirii celuilat *eu* [subl. aut.], care se alcătuieşte în clipa când fiinţa acceptă să-şi asume rolul de parte în întregul care este biserica lui Hristos."[20].

Surse

Dor, Cristian, *În aşteptarea Mirelui. Cântări de dragoste*, Beiuş, Tipografia „Doina", 1943.

CBir = Dorz, Traian, *Cântarea Biruinţei*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CCm = Dorz, Traian, *Cântarea Cântărilor mele*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CL = Dorz, Traian, *Cântări Luptătoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2005.

CNem = Dorz, Traian, *Cântări Nemuritoare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CUit = Dorz, Traian, *Cântări Uitate*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2008.

CDin = Dorz, Traian, *Cântările Dintâi*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2004.

CUrm = Dorz, Traian, *Cântările din Urmă*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2007.

CR = Dorz, Traian, *Cântările Roadelor*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2006.

Bibliografie

Băcilă, Florina-Maria, ***Măiastră*** *– un termen cu valenţe expresive în lirica lui Traian Dorz*, în *Qvaestiones Romanicae. Lucrările Colocviului Internaţional* ***Comunicare şi cultură în Romania europeană*** *(ediţia I / 15-16 iunie 2012)*, Szeged, Editura Jate Press, 2012, p. 312-330.

Bădescu, Laura, *Retorica poeziei religioase a lui Nichifor Crainic*, Bucureşti, Editura Minerva, 2000.

CADE = Candrea, I.-A., Adamescu, Gh., *Dicţionarul enciclopedic ilustrat*. Partea I: *Dicţionarul limbii române din trecut şi de astăzi*, de I.-A. Candrea. Partea a II-a: *Dicţionarul istoric şi geografic universal*, de Gh. Adamescu, Bucureşti, Editura Cartea Românească, [1926-1931].

CDDE = Candrea, I.-A., Densusianu, Ovid, *Dicţionarul etimologic al limbii române. Elementele latine (****A*** *–* ***Putea****)*, Bucureşti, Socec, 1914.

[18] Laura Bădescu, *Retorica poeziei religioase a lui Nichifor Crainic*, Bucureşti, Editura Minerva, 2000, p. 43.
[19] Mircea Ciobanu, *Câteva precizări în loc de prefaţă*, în * * *, *Poeziile creştinilor români*. Antologie şi Cuvânt-înainte de Mircea Ciobanu, Bucureşti, Editura „Casa Şcoalelor", 1994, p. III.
[20] Idem, *ibidem*, p. II.

Câmpeanu, Eugen, *Substantivul. Studiu stilistic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975.

CDER = Ciorănescu, Alexandru, *Dicţionarul etimologic al limbii române*. Ediţie îngrijită şi traducere din limba spaniolă de Tudora Şandru Mehedinţi şi Magdalena Popescu-Marin, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2001.

Cistelecan, Ioana, *Poezia carcerală*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2000.

DEX = * * *, *Dicţionarul explicativ al limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

DA = * * *, *Dicţionarul limbii române*, tomul II, partea I (*F – I*), Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1934.

DLRLC = * * *, *Dicţionarul limbii române literare contemporane*, volumul al II-lea (*D – L*), Bucureşti, Editura Academiei, 1956.

DLRM = * * *, *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, Editura Academiei, 1958.

Dorz, Traian, *Cuvinte la Sărbătorile Literare*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2012.

Dorz, Traian, *Hristos – mărturia mea*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2005.

Dorz, Traian, *Istoria unei jertfe*, vol. IV. *Pârga*, Sibiu, Editura „Oastea Domnului", 2002.

Ilie, Emanuela, ***„Dă-ne, Doamne, mântuirea / pentru jertfa ce-am adus...". Poezia-rugăciune*** *în spaţiul închisorilor comuniste*, în Alexandru Gafton, Sorin Guia, Ioan Milică (editori), *Text şi discurs religios*, nr. 2 / 2010. *Lucrările Conferinţei Naţionale* ***Text şi discurs religios****, ediţia a II-a, Iaşi, 13-14 noiembrie 2009*, Iaşi, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2010, p. 415-422.

Irimia, Dumitru, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Editura Junimea, 1979.

MDE = * * *, *Mic dicţionar enciclopedic*, ediţia a III-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

MDA = * * *, *Micul dicţionar academic*, volumul II, literele *D – H*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2002.

NDU = Oprea, Ioan, Pamfil, Carmen-Gabriela, Radu, Rodica, Zăstroiu, Victoria, *Noul dicţionar universal al limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti – Chişinău, Editura Litera Internaţional, 2007.

* * *, *Poeziile creştinilor români*. Antologie şi Cuvânt-înainte de Mircea Ciobanu, Bucureşti, Editura „Casa Şcoalelor", 1994.

PEW = Puşcariu, Sextil, *Etymologisches Wörterbuch der rumänischen Sprache. Lateinisches Element mit Berücksichtigung aller romanischen Sprachen*, zweite, unveränderte Auflage, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1975.

Scriban = Scriban, August, *Dicţionaru* [sic!] *limbii româneşti*, Iaşi, Presa Bună, 1939.

Şăineanu, DU = Şăineanu, Lazăr, *Dicţionar universal al limbei române*, ediţia a V-a, revăzută şi adăugită, Craiova, Editura Scrisul Românesc, [1925].

Şăineanu, Lazăr, *Încercare asupra semasiologiei limbei române. Studii istorice despre tranziţiunea sensurilor*. Cu o alocuţiune-prefaţă de B. P. Hasdeu. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi indice de Livia Vasiluţă, Timişoara, Editura de Vest, 1999.

Tohăneanu, G. I., *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, Editura Facla, 1975.

MARIA VÂTCĂ
West University of Timişoara

THE VIRGIN MARY – BIBLICAL CHARACTER IN THE CEREMONIAL TEXTS SPECIFIC TO CHRISTMAS CARROLS FROM "ALMĂJULUI" VALLEY, CARAŞ-SEVERIN COUNTY

Abstract: The aim of the present paper is to discuss the presence of Virgin Mary – one of the important Biblical characters – in ceremonial texts (carols, star songs) as part of the custom of carol-singing that takes place during the winter holidays, with special reference to Almaj Valley, Caras-Severin county. These ceremonial texts belong to traditional oral culture and are known as creations through variants (in the above mentioned geographical area, there are, in fact, numerous variants of these texts); having a mystic and magical character and an outstanding original and traditional artistic value, they are characterized by diverse imagery and a multitude of topics.
We will talk about Virgin Mary's presence in the carols and star songs known in the area and analyze, at the same time, the various names by which the character is known: ***Sfânta Fecioară***, ***Curata***, ***Preanevinovata***, *„**Maica Prĭeşĭesta**", **Maica Mărie**, etc. It is worth mentioning that, sometimes, the actions attributed to Virgin Mary are adapted to the traditional Romanian life, her involvement in Biblical events being rather symbolic than real.*
Such a study cannot be comprehensive since some of the texts have been lost, others – already collected – are incomplete or changed so that their original form is no longer available, while still others might be discovered in the future, during field research.

Keywords: custom, Almaj Valley, carol-singing, Biblical characters, Virgin Mary.

This work was cofinaced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.

Valea Almăjului[1], areal cunoscut şi sub numele de Ţara Almăjului, zona Almăjului sau Almăjul, a conservat din perspectivă etnofolclorică, până în zilele noastre, o serie de elemente specifice tradiţiilor devenite populare, printre care se numără şi cele caracteristice obiceiurilor din perioada de iarnă a anului calendaristic.

Colindatul, cel mai reprezentativ obicei din cadrul sărbătorilor de iarnă, face parte din genul ritual al folclorului, gen ce include poezia obiceiurilor (o poezie rituală) şi a datinilor, ca instituţii ale culturii tradiţionale. În acest sens, se poate spune că producţiile acestui gen (colindele sau cântecele de stea) sunt „textele" care se „contextualizează" în obiceiul colindatului, ele aparţinând folclorului literar. Creaţii de tip ceremonial, transmise pe cale

[1] Acest ţinut este situat în partea de sud-est a actualului judeţ Caraş-Severin, fiind străbătut de râul Nera şi cuprinzând următoarele localităţi: Bănia, Borlovenii-Noi, Borlovenii-Vechi, Bozovici, Dalboşeţ, Gârbovăţ, Lăpuşnicu-Mare, Moceriş, Pătaş, Prigor, Prilipeţ, Putna, Ravensca (sat de cehi), Rudăria (astăzi – Eftimie Murgu), Şopotu-Nou (cu satul Stancilova), Şopotu-Vechi.

orală, din generaţie în generaţie, ele suferă diverse modificări, fapt ce determină circulaţia lor în diferite variante, în care se mai păstrează uneori doar morala (de regulă, creştină)[2].

În urma unor cercetări de teren pe care le-am întreprins în zona Almăjului, am cules câteva informaţii despre textele ceremoniale ce formează repertoriul specific obiceiurilor de iarnă. În pofida diferenţelor dintre colinde şi cântecele de stea, între aceste două categorii s-au produs unele întrepătrunderi – de pildă, adaptarea unor texte mai noi de cântec de stea la unele melodii vechi de colindă[3]. Astfel, vom folosi termenul colindă în sens larg, chiar dacă textul analizat este cel al unui cântec de stea[4], tropar etc. Menţionăm că nu am avut acces la transcrierea exactă a textelor, fapt pentru care demersul de faţă nu intenţionează, nici pe departe, a fi integrator.

*

În spectrul onomasticii româneşti, numele Maria este considerat a fi unul dintre cele mai vechi, fiind asimilat odată cu literatura apocrifă, transmisă pe cale orală; după opinia unor cercetători, acest termen a fost preluat împreună cu alţii, tot de origine latină, din sfera limbajului teologic, vechimea sa rezultând din „mulţimea variantelor şi a hipocoristicelor înregistrate în primele documente”[5].

Ca personaj biblic, Maria, mama lui Iisus Hristos (Cel pe Care se întemeiază credinţa creştină[6]), apare îndeosebi în relatările din Evanghelia după Matei şi din cea după Luca, ce cuprind vestirea naşterii lui Iisus, cântarea Mariei, prezenţa ei în anumite momente biblice alături de Fiul său, inclusiv la răstignirea Acestuia[7].

În spiritualitatea românească de rit ortodox, Fecioara Maria este o prezenţă permanentă, „ca urmare a semnificaţiei majore a existenţei sale pământeşti, sinonimă cu o biografie închinată total lui Dumnezeu”[8]. Există şi câteva sărbători închinate Maicii Domnului: Bunavestire (25 martie), sărbătoare numită, în Valea Almăjului, Blogovişceană, Adormirea Maicii Domnului (15 august) – Sfântă Mărie Mare, Naşterea Maicii Domnului (8 septembrie) – Sfântă Mărie Mică şi Intrarea în Biserică a Maicii Domnului (21 noiembrie). Pe lângă aceste zile de praznic dedicate Fecioarei Maria, Biserica Ortodoxă a instituit şi alte forme de cinstire a ei: cântări (imnuri, axioane, pricesne), rugăciuni (acatiste, paraclise), o bogată iconografie şi chiar lăcaşuri de cult (biserici sau mănăstiri) ce au drept hram una dintre sărbătorile amintite[9]. Totodată, în tradiţia Bisericii se păstrează o multitudine de aspecte privind viaţa Mariei ori legende provenite din scrierile apocrife[10]. Ea este personajul biblic cel mai des reprezentat şi în creaţiile artistice (muzicale, plastice), după persoana Fiului său, Iisus

---

[2] Ovidiu Papană, *Categorii ale producţiilor folclorice muzicale româneşti*, Timişoara, Tipografia Universităţii de Vest, Facultatea de Muzică, 2006 (curs litografiat), p. 7.

[3] Monica Brătulescu, *Colinda românească*, Bucureşti, Editura Minerva, 1981, p. 14.

[4] Cântecul de stea are o temă exclusiv creştină, fiind de origine bisericească, cu un pronunţat caracter apusean. Se deosebeşte de colind prin tematică, prin structurile ritmice şi sonore folosite, iar în ceea ce priveşte forma arhitectonică, prin lipsa refrenului. Cele două genuri muzicale sunt înrudite, dar, în cântecele de stea, subiectele biblice sunt tratate mult mai rigid, chiar dogmatic – vezi Ovidiu Papană, *op. cit.*, p. 8.

[5] Aurelia Bălan Mihailovici, *Dicţionar onomastic creştin. Repere etimologice şi martirologice*, Bucureşti, Editura Minerva, 2003, p. 354.

[6] * * *, *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1996, p. 154.

[7] * * *, *Dicţionar biblic*, Oradea, Societatea Misionară Română, Editura „Cartea Creştină”, 1995, p. 808-809.

[8] Florina-Maria Băcilă, *Nume ale Fecioarei Maria în volumul **Minune şi Taină**, de Traian Dorz*, în Oliviu Felecan (ed.), *Name and naming. Proceedings of the second International Conference on Onomastics „Onomastics in Contemporary Public Space”, Baia Mare, May, 9-11 2013*, Cluj-Napoca, Editura Mega, Editura Argonaut, 2013, p. 882.

[9] Ene Branişte, Ecaterina Branişte, *Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase*, Caransebeş, Editura Diecezană, 2001, p. 274.

[10] * * *, *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, p. 278.

Hristos, fiindu-i atribuite o serie de simboluri (luna, stelele, crinul[11]), sub diferite motive şi forme de prezentare[12].

În tradiţia poporului român, Fecioara e socotită protectoarea neamului şi a ţării, ocrotitoarea celor năpăstuiţi (săvârşind minuni pentru binele oamenilor), „aleasă de Dumnezeu să fie purtătoarea mântuirii întregii lumi”[13]. Ea e cunoscută ca întruchipând şi imaginea mamei – unul dintre cele mai de seamă simboluri arhetipale[14]. Dintre numele atribuite ei amintim: Sfânta Fecioară, Fecioara Maria, Maica Domnului, Născătoarea (de Dumnezeu), Maica Sfântă, Maica Precista, Preacurata, Maica Durerii, Împărăteasa Cerului etc.

Am menţionat toate aceste aspecte deoarece ele sunt în strânsă legătură cu apariţia numelui Fecioarei Maria în textele ceremoniale specifice obiceiului colindatului în perioada sărbătorilor de iarnă, în Almăj; vom avea în vedere câteva dintre aceste creaţii culese de folcloristul Nicolae Ursu şi altele strânse în urma anchetelor întreprinse în zonă.

*

În Valea Almăjului, Fecioara Maria este cunoscută sub numele de: (Maica) Prĭeşĭesta, Maica / Maică Mărie, Sîmtă Maică Mărie, Maică Priacurată.

Într-un cântec din localitatea Bănia, găsim substantivul propriu în discuţie cu rol de refren: „O, Isusă, Tu, Crĭestoasă, (bis) / **Marĭe, Marĭe**, / Zarea ta cea măi frumoasă, (bis) / **Marĭe, Marĭe**”[15]. După cum se ştie, Maria, numele Maicii Domnului, este cel mai frecvent dintre toate prenumele feminine, folosirea lui ca refren în acest colind fiind inseparabilă de cel al Fiului lui Dumnezeu – asociere implicită, având în vedere că sărbătoarea cea mai importantă din cadrul obiceiurilor de iarnă este Naşterea Domnului (Crăciunul).

O altă colindă publicată de folcloristul Nicolae Ursu, în lucrarea Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat), a fost culeasă din localitatea Bozovici şi relatează întâlnirea unor „juni colindători” cu Maica Preacurată, care-şi caută Fiul, întrebându-i pe aceştia despre El: „Leroloi, Pliecat, mi-au pliecatî, / Pliecat, mi-au pliecatî, / Leroloi, Juni colindători. / Leroloi, Mari priedătorì / Leroloi, Patruzăşi şî şinşi / Leroloi, Şinzăşi făr'dă şinşi / Leroloi, Joi dă giminiaţ'. / Leroloi, **Maica Prĭeşĭesta**, re / Leroloi, Cîn'ĭe, mi-ĭ vĭegia / Leroloi, Poalĭe sufulca, rĭe, / Leroloi, Fuga că mi-aş da, / Leroloi, Dîn gură-ntrăba, re: / Leroloi, Jĭuni colindători, / Leroloi, Cît voi mi-aţ umblat / Leroloi, Dă mi-aţ colindat, / Leroloi, Văzuţ, mi-aţ văzut / Leroloi, Păstrişorul mĭeu, / Leroloi, Stăpînioru vostru? / Leroloi, **Maico Prĭeşĭsta**! / Leroloi, Noi l-om fi văzutî, / Leroloi, Nu l-am cunoscutî. / Leroloi, Lesne-l d-a-l cunoaşcĭe. / Leroloi, Obrăjĭoru lui, / Leroloi, Spuma lapcilui. / Leroloi, Ochişorii lui, / Leroloi, Doauă murĭe nĭegre / Leroloi, Coapcĭe la răcoar', / Leroloi, N-acinsă dă soarĭe. / Leroloi, Sprînşĭenili lui, / Leroloi, Pana corbului, / Leroloi, Căluşălu lui, / Leroloi, Puiu lĭeului. / Leroloi, Frîulĭeţu lui, / Leroloi, Doi şărpi mari, bălauri. / Leroloi, Chinguliţa lui, / Leroloi, Două broaşcĭe stoarsă. / Leroloi, **Maico Prĭeşĭesto**! / Leroloi, Noi că l-am vădzutî / Leroloi, Joi dă giminiaţ, / Leroloi, Pă roauă, pă şiaţă, / Leroloi, Pă roauă dăsculţ, / Leroloi, Pă brumă-ncălţatî / Leroloi, ('N) poarta Iuziĭei / Leroloi, Fluĭerĭel zăcîndî, / Leroloi, Oilĭe strîgîndî. / Leroloi**, Maica Prĭeşĭesta**, re / Leroloi, Fuga că mi-aş da / Leroloi, La Sfîntu Iliĭe. /

[11] Dintre simbolurile biblice atribuite Fecioarei Maria enumerăm: scara lui Iacob, rugul aprins al lui Moise, care nu s-a mistuit, toiagul lui Aron, turnul lui David din *Cântarea Cântărilor* – vezi Victor Aga, *Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor)*, ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea, 2005, p. 234-235.

[12] * * *, *Dicţionar enciclopedic de personaje biblice*, p. 288.

[13] Victor Aga, *op. cit.*, p. 234.

[14] Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Timişoara, Editura Învierea, 2007, p. 344.

[15] Nicolae Ursu, *Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat)*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, p. 165. Precizăm că, în lucrarea de faţă, transcrierea fonetică a colindelor sau a cântecelor de stea este aproximativă.

Leroloi, Iliĭe, Iliĭ'(e), / Leroloi, Trasnĭeşcĭe, plĭesnĭescĭe, / Leroloi, Iuda prăpăgĭescì(e), / Leroloi, Fiuleţ păzăscĭe, / Leroloi, Şî copilu mamăi, / Leroloi, Şî viţălu-n vacă, / Leroloi, Şî purşĭelu-n scroafă, / Leroloi, Şî puiu-n ghioacă."[16].

Descrierea de către Maria a trăsăturilor Pruncului Iisus printr-o serie de enumerări, unele contrastante („murĭe nĭegre" vs „n-acinsă dă soarĭe"), trimite la elemente descriptive cu rezonanţă în texte de marcă ale literaturii populare româneşti, precum descrierea măicuţei bătrâne a ciobanului moldovean din Mioriţa – individualizat tot prin trăsăturile lui speciale: „Iar dacă-i zări, / Dacă-i întâlni / Măicuţă bătrână / Cu brâul de lână, / Din ochi lăcrimând, / Pe câmpi alergând, / De toţi întrebând / Şi la toţi zicând: / Cine-au cunoscut, / Cine-mi au văzut / Mândru ciobănel / Tras printr-un inel? / Feţişoara lui, / Spuma laptelui; / Musteţioara lui, / Spicul grâului; / Perişorul lui, / Peana corbului; / Ochişorii lui, / Mura câmpului!..."[17].

Asemănarea temei celor două creaţii populare este notabilă: de altfel, autorul chiar precizează, într-o notă de subsol, că acest cântec e un „amestec de colindă cu bocet şi baladă"[18]. După cum se ştie, bocetul aparţine genului liric, fiind o formă „mai puţin cizelată", destul de rar întâlnită în colecţiile de folclor[19], iar balada – cântec epic de întindere medie – aparţine genului narativ în versuri[20]; prin subiectul pe care îl expune, este strâns legată de colindă şi de „«firul epic» al unor cântece lirice"[21]. Pe de altă parte, în folclorul specific spaţiului românesc, Fecioara Maria este considerată a fi simbolul maternităţii, fiind cunoscută şi ca „o divinitate a vieţii, a ritmurilor naşterii, creşterii şi morţii întregii naturi"[22].

Tot în acest caz, se poate semnala o similitudine cu o altă creaţie folclorică întâlnită în Valea Almăjului – Numărătura mare –, încadrată de Emil Petrovici în categoria descântecelor şi a practicilor magice. Acest text se rosteşte doar atunci când sufletul se desprinde cu greu din existenţa aceasta pentru a se integra în lumea de dincolo: „Cînd îi omu bolnav, će duś lîngă iel la pat, će puń pră źenunkĭ, aprindz o lumănare dîla prazńic[23] ş-atunś înśepĭ să dzîś"[24]. Textul se întâlneşte, de asemenea, sub diferite variante: fie relatează explicit căutarea Fiului Sfânt de către „Maica Prięśista", fie, în altă parte, descrie plecarea unui „om mare" la pădure pentru a aduce lemnul necesar construirii unei biserici, loc unde se întâlneşte cu „Maica Prięśista", ce întreabă de Fiul ei, pe Care nu-L găseşte: „O plicat un om mari / La o păduri mari / Să taii un lemn mari / Să fac-o bisărică mari, / […] / Pră scam-mic, scamn mari / S'ińi-n şădźa? / **Maica Prięśistă** / […] / Numa pră drag fiul ei, / C'eriului ş-a pămîntului, / Nu-l afla. / Şî plică **Maica Prięśistă** / Tînguindu-să, / Amărîndu-să, / Dźi cosîţă dźisplićindu-să"[25]. Se remarcă, în text, utilizarea, în relatarea unor momente de durere şi disperare, a unor elemente specifice prototipului feminin din comunitatea tradiţională românească.

---

[16] Id., *ibid.*, p. 166.
[17] *Mioriţa*, în V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*. Ediţie îngrijită de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 12.
[18] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 166.
[19] Ioan Viorel Boldureanu, *Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii*, Timişoara, Editura Marineasa, 2008, p. 113.
[20] Ca structură, aceasta din urmă cuprinde trei substraturi: cel arhaic / mitologic, cel al protoconceptelor transpuse zonal şi nivelul etnic – id., *ibid.*, p. 100-101.
[21] Id., *ibid.*, p. 100-101.
[22] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 342.
[23] După opinia unor cercetători, praznicul casei este un obicei preluat din Peninsula Balcanică; el presupune faptul de a alege ca patron al casei un sfânt, ziua de prăznuire a acestuia devenind una marcantă pentru familie. Fiecare casă din Almăj alege şi păstrează praznicul ei. Cu ocazia praznicului se sfinţeşte casa de către preotul satului, act urmat de o masă de praznic, în care se oferă hrană de pomană pentru cei răposaţi. Lumânarea joacă un rol important în această practică, ea fiind aprinsă la masa de praznic, păstrându-se pentru a fi din nou folosită în diferite momente grele din viaţa membrilor familiei.
[24] Emil Petrovici, *Folklor din Valea Almăjului*, în „Anuarul Arhivei de Folklor", III (1935), p. 130.
[25] Id., *ibid.*, p. 132-133.

În localitatea Bozovici se regăseşte aceeaşi practică de rostire a Numărăturii mari, dar sub o formă diferită: „Toţ oamińi care lucra / Dă **Maică Mărie** să ruga / **Maică Mărie** nu-i asculta; / Năcăjîtă mare iera, / Că-n dăpărtare pleca, / Fiul scump a iei căuta, / La Maica Miercurĭ aźunźa. / – Maică Miercurĭ, / N-ai văzut copilu mieu? / – O, **Maică Priacurată**, / Dacă l-oi fi văzut, / Nu l-an cunoscut. / […] / – O, **Priacurată Maică**, / L-an văzut / Întră doi tîlharĭ”[26]. După cum reiese din exemplele de mai sus, apelativele folosite pentru Fecioara Maria cunosc diverse variante ce subliniază calitatea ei maternă, dar şi dimensiunea purităţii.

Un alt text specific colindatului, cules tot de către folcloristul Nicolae Ursu, text în care remarcăm, de asemenea, prezenţa Fecioarei Maria, s-a păstrat în mai multe variante. Astfel, la Bozovici se cânta în felul următor: „(A) Sculaţ, sculaţ, mari boieri, (bis) / Că vă vin colindători, (bis) / (B) Dară-nuntru şie-m iera, re, (bis) / Iest-o masă mare-ncinsă. / (A) Dă boĭeri, Doamnĭe-i cuprinsă (bis) / Dar la jîlţ-ăl măi dintîi (bis) / (B) Şagĭe bunul Dumnĭedzău (bis) / Lîngă bunul Dumnĭedzău (bis) / (A) Şagĭe **Maica Prĭeşĭesta**, re. (bis) / Lîngă **Maica Prĭeşĭesta,** re (bis) / (A) Şagĭe bătrînul Crăşiunî. (bis) / [...] / Sus la Rusalim ci-am dus, (bis) / (B) Şi-acolo să-m stăpînĭeşcì (bis) / Ş-încă jios să potrivĭeşcì. (bis)”[27]. Redăm în continuare o altă variantă a acestei creaţii, întâlnită la Prilipeţ: „(A) Ici, aici aceasta curcĭe, (bis) / Mult mi-s nalcĭe, minunacĭe, (bis) / (B) Iară-nluntru ci-ne-m ĭeste, (bis) / Iest-o masă mare-ncinsă. / (A) Gĭe boieri, Doamnĭe-i cuprinsă (de trei ori) / (B) Iar în jălţul măi dintîiu (bis) / (A) Şagĭe bătrînul Crăşiun. / Lîngă bătrânul Crăciunu (bis) / Şăgia Sfîntul Anul Nou. / Lîngă Sfîntu Anu Nouo (bis) / (B) Şăgia Sfîntul Sîmcionu, (bis) / Lîngă Sfîntul Sîmcionu (bis) / Şăgia **Maica Prieşĭesta**. (bis) / Să vorbiau, să drumăiau, (bis) / Care-i mare gi mărire. (bis)”[28].

Termenul Prieşĭesta înseamnă „Preacurată”, reprezentând un superlativ absolut – gradul extrem al calităţii respective; de altfel, este cunoscut faptul că Fecioara Maria e considerată a fi întruchiparea curăţiei, a fecioriei – „simbolul nonmanifestului, al lucrurilor nerelevate, al lumii primordiale”[29].

Într-o colindă culeasă din localitatea Putna (Almăj), se remarcă implicarea prototipului marial într-o altă formă: „Pogorât-au, pogorât / îngerii la Domnu Sfânt / pră turnu bisericii, / la **icoana Precistii**. // Icoanili-l întrăbară: / – Ce veste ne-aduci în ţară? / – Veste bună, veste ră, / **Maria**, **Maică Fecioară**, // I-o venit vremea să nască, / Ea îmbla dîn casă-n casă, / Nima-n lume nu o lasă, / Nima-n lume nu o lasă.”[30]. În situaţia de mai sus, se distinge clar personificarea icoanei, ca element de cult, care, în credinţa ortodoxă, reprezintă o imagine divinităţii, a sacrului, dar nu ca scop în sine, ci ca mijloc, ca „fereastră între pământ şi cer”[31] – „identitatea şi prezenţa nemijlocită aşezate pe scala sacralităţii aproape de locul desăvârşit”[32]; după cum se ştie, în tradiţia aceluiaşi cult, a rămas consemnat faptul că primul chip al Fecioarei Maria a fost pictat de evanghelistul Luca[33], cel care a şi relatat pe larg momentul întrupării şi evenimentul naşterii lui Iisus[34].

În exemplele de mai sus, ne-am referit atât la prezenţa numelor date Fecioarei Maria, cât şi la unele elemente-simbol aparţinând acestui spectru, deoarece prin fuziunea lor şi a altor caracteristici (melodia arhaică, gesturile rituale sau simbolice) se realizează creaţia populară sincretică, specifică obiceiurilor de iarnă.

---

[26] Id., *ibid.*, p. 130.
[27] Nicolae Ursu, *op. cit.*, p. 170-171.
[28] Id., *ibid.*, p. 171.
[29] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 103.
[30] Stana Zăvoian, 83 ani, localnică, Putna, născută la Globu-Craiovei.
[31] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, volumul 2, *E-O*, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, p. 138-139.
[32] Ioan Viorel Boldureanu, *op. cit.*, p. 31.
[33] Victor Aga, *op. cit.*, p. 139.
[34] Vezi capitolele I-II din *Evanghelia după Luca*.

Ne vom opri, în cele ce urmează, la folosirea numelor care o desemnează pe Maica Domnului sau redau atribute ale ei în creaţii uzuale, de regulă, în cântece de stea.

Cel mai cunoscut text, cântat cu precădere în bisericile de rit ortodox, dar nu numai, în acest areal geografic, este, fără îndoială, O, ce veste minunată, cu mai multe variante, dintre care le citǎm pe următoarele: „O, ce veste minunată, / în Vifleem ni s-arată, / că a născut Prunc, / Prunc din Duhul Sfânt / **Fecioara Curată**. // Că la Vifleem **Maria**, / săvârşind călătoria, / în sărac lăcaş, / lâng-acel oraş, / naşte pe Mesia.” ori „Mergând Iosif cu **Maria** / în Vifleem a se-nscria, / într-un mic sălaş, / din acel oraş, / a născut pe Mesia.”[35].

Numele Mariei este întrebuinţat şi într-un cântec de stea introdus mai recent în repertoriul de Crăciun – Praznic luminos: „Raiul cel închis / azi iar s-a deschis, / şarpelui cumplit / capul s-a zdrobit / şi strămoşii iară, / prin **Sfânta Fecioară**, / iar s-au înnoit, / iar s-au înnoit.”[36]. Sintagma folosită aici pentru a o desemna pe Fecioara Maria reflectă una dintre însuşirile sale fundamentale – sfinţenia –, întrebuinţarea adjectivului Sfântă, ca determinant al substantivului Fecioară, conturând „un posibil model al sacralităţii şi al trăirii lăuntrice a credinţei, al vieţii curate şi evlavioase, pline de har, un arhetip al purităţii vrednice de cinstire”[37].

Pe aceeaşi linie se înscrie şi folosirea unui grup nominal în care se asociază substantivul Fecioara fie cu numele propriu Maria, fie cu un adjectiv care trimite la ideea purităţii ei: „În Vifleem azi / e mare minune, / **Fecioara curată** (**Fecioara Maria**) / Fiu născu în lume.” (Cerul şi pământul)[38].

Un alt text din repertoriul actual al colindelor este Steaua sus răsare: „Steaua sus răsare / ca o taină mare, / Steaua străluceşte / şi lumii vesteşte. (bis) // Că astăzi **Curata**, / **Preanevinovata**, / **Fecioara Maria** / naşte pe Mesia. (bis)”[39]. Se observă aici înlănţuirea unor atribute mariologice – virtuţi recunoscute ca atare de învăţătura Bisericii, cum sunt „integritatea şi castitatea fiinţei”, curăţia sufletului, a cugetului şi a trupului. „De altfel, Sfinţii Părinţi insistă asupra calităţii Mariei de a fi trăit în neprihănire atât înainte de naşterea lui Iisus, cât şi în timpul naşterii şi după naştere”[40].

O situaţie similară se întâlneşte în următorul text: „Veniţi astăzi, credincioşii, / să săltăm, să săltăm, / de naşterea lui Hristos / ne bucurăm. // […] // Că El astăzi în Vifleem / S-a născut, S-a născut, / precum au vestit proorocii / de demult. // Din **Maria Preacurata** (Din **Fecioara Preacurata**) / S-a născut, S-a născut, / precum au vestit proorocii / de demult.”[41] (Veniţi astăzi, credincioşii). Reţinem prezenţa adjectivului curat, tot la superlativul absolut, marcat cu prefixul prea-, termen „care conturează imaginea decenţei şi a purităţii Fecioarei Maria”[42], această întrebuinţare fiind specifică şi limbajului liturgic.

În ultimii ani, în localitatea Bozovici, cunoscută ca centru al Văii Almăjului, se organizează, în luna decembrie, un festival de colinde. Am remarcat, an de an, îmbogăţirea repertoriului corurilor participante, îndeosebi al celor din zonă, cu anumite creaţii „împrumutate” din alte regiuni. În această situaţie se află colindul Doamne, a Tale cuvinte: „Darurile să rămâie / aur, smirnă şi tămâie, / **Fecioara** le mulţumeşte, / pe trei crai

[35] De regulă, aceste texte sunt cântate din unele cărţi bisericeşti şi cunoscute pe scară largă de credincioşi. Am ales două variante transmise de informatorii din zonă.
[36] Vezi *supra*, nota 35.
[37] Florina-Maria Băcilă, *op. cit.*, p. 886.
[38] Vezi *supra*, nota 35.
[39] Vezi *supra*, nota 35.
[40] Florina-Maria Băcilă, *op. cit.*, p. 885.
[41] Vezi *supra*, nota 35.
[42] Florina-Maria Băcilă, *op. cit.*, p. 887.

blagosloveşte (povăţuieşte), / O, minune!”[43]. Aici, numele Maicii Domnului este substituit prin substantivul propriu Fecioara.

*

Configurarea tipului marial în textele ceremoniale specifice colindatului în Valea Almăjului se realizează sub diferite forme ori combinaţii. Astfel, se utilizează următoarele denumiri: Marĭe, (Maica) Prĭeşĭesta (Prieśistă), Maica / Maică Mărie, Maică Priacurată (cu varianta Priacurată Maică), Maică Fecioară, iar mai nou, în creaţiile preluate din alte zone, Sfânta Fecioară, Fecioara Maria, Curata, Preanevinovata ori, simplu, Fecioara; cel mai frecvent folosit este numele Maica Prĭeşĭesta.

Se constată, de asemenea, faptul că, pornind de la atributele conferite Fecioarei Maria, în numirea ei s-au născut o serie de asocieri, uneori, sub formă ascendentă, „înlănţuită” („**Curata**, / **Preanevinovata**, / **Fecioara Maria**”), cu semnificaţii aproape redundante; aglomerarea respectivă semnalează nevoia autorului anonim de a accentua în mod deosebit însuşirile Mariei. În asocierea termenilor, respectiv în cadrul grupurilor nominale, pe lângă centru avem, adesea, atribute ce redau numele ei; în unele situaţii, această asociere e chiar contrastantă (de tipul Maică şi Fecioară ori Maică Preacurată), în schimb, ea exprimă o mărturisire de credinţă, un adevăr dogmatic. Termenii folosiţi ca determinanţi atributivi la gradul superlativ absolut marcat cu prefixul prea- evidenţiază intensitatea maximă a calităţii, în sintagme nominale reflectând persoana Maicii Domnului: Priacurată ori Preanevinovata; colindele, ca poezii festive, dar şi creaţii arhaice[44], oferă cadrul propice utilizării acestora, mai ales că majoritatea au fost alcătuite de oamenii din popor. Demn de semnalat este şi faptul că, în cadrul textelor ceremoniale specifice perioadei Crăciunului în Almăj, apariţia termenilor ce o desemnează pe Fecioara Maria, precum şi a acţiunilor la care este supusă aceasta e strâns legată de cea a lui Iisus Hristos, Fiul ei.

Aşa cum se observă din exemplele de mai sus, numele date Fecioarei Maria sunt diverse, „pornind de la structuri comune cu textele biblice, cu limbajul liturgic sau din registrul colocvial până la construcţii complexe, aglomerări apozitive ce vin să contureze în ansamblu, la modul iconografic, personalitatea ei emblematică”[45]. Majoritatea lor au nu numai valoare expresivă, ci şi rolul de a releva anumite precepte de natură teologică (maternitatea divină a Mariei, fecioria sa veşnică, sfinţenia şi curăţia, încrederea în mijlocirea ei, pe lângă Fiul său, pentru toţi creştinii etc.)[46].

BIBLIOGRAFIE

** * *, Dicţionar enciclopedic de personaje biblice, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1996.*

** * *, Dicţionar biblic, Oradea, Societatea Misionară Română, Editura „Cartea Creştină”, 1995.*

Aga, Victor, Simbolica biblică şi creştină. Dicţionar enciclopedic (cu istorie, tradiţii, legende, folclor), ediţia a II-a, Timişoara, Editura Învierea, 2005.

Alecsandri, V., Poezii populare ale românilor. Ediţie îngrijită de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

*Băcilă, Florina-Maria, Nume ale Fecioarei Maria în volumul **Minune şi Taină**, de Traian Dorz, în Oliviu Felecan (ed.), Name and naming. Proceedings of the second International Conference on Onomastics „Onomastics in Contemporary Public Space”, Baia Mare, May, 9-11 2013, Cluj-Napoca, Editura Mega, Editura Argonaut, 2013, p. 881-894.*

[43] Vezi *supra*, nota 35.
[44] Gheorghe Vrabie, *Folclorul: obiect – principii – metodă – categorii*, Bucureşti, Editura Academiei, 1970, p. 104 şi p. 222.
[45] Florina-Maria Băcilă, *op. cit.*, p. 892.
[46] Id., *ibid.*, p. 892-893.

Bălan Mihailovici, Aurelia, Dicţionar onomastic creştin. Repere etimologice şi martirologice, Bucureşti, Editura Minerva, 2003.
Branişte, Ene, Branişte, Ecaterina, Dicţionar enciclopedic de cunoştinţe religioase, Caransebeş, Editura Diecezană, 2001.
Brătulescu, Monica, Colinda românească, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
Boldureanu, Ioan Viorel, Etnologie şi folclor. Cultură tradiţională orală. Teme, concepte, categorii, Timişoara, Editura Marineasa, 2008.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, Dicţionar de simboluri, volumul 2, E-O, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.
Evseev, Ivan, Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale, Timişoara, Editura Învierea, 2007.
Papană, Ovidiu, Categorii ale producţiilor folclorice muzicale româneşti, Timişoara, Tipografia Universităţii de Vest, Facultatea de Muzică, 2006 (curs litografiat).
Petrovici, Emil, Folklor din Valea Almăjului, în „Anuarul Arhivei de Folklor", III (1935), p. 25-157.
Ursu, Nicolae, Cântece şi jocuri populare româneşti din Valea Almăjului (Banat), Bucureşti, Editura Muzicală, 1958.
Vrabie, Gheorghe, Folclorul: obiect – principii – metodă – categorii, Bucureşti, Editura Academiei, 1970.

Informatori:
Stana Zăvoian, 83 de ani, localnică, Putna, născută la Globu-Craiovei.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

ALINA BĂRBUȚĂ NEGRU
"Ștefan cel Mare" University of Suceava

THE PHENOMENOLOGY OF MELANCHOLIA

Abstract: The melancholy is more than a concept. It is a tool, a litterary theme, but also a state of mind. It is bordered by contemplation and both can become the object of study for different sciences and arts, but of all, just the literature ensures optimal recovery space artistic and aesthetic. The melancholy can be seen as a modus vivendi or as a fact of existence.

Keywords: Melancholy, contemplation, definition, modus vivendi, creativity.

Melancolia, ca dat existenţial, a suscitat, din cele mai vechi timpuri interesul oamenilor cu diferite profiluri culturale şi spiritual. Pentru fiecare etapă istorică a umanităţii, melancolia a reprezentat altceva, în funcţie de contextul social, în care operatorii culturali fixează determinantele ideologice. Se obţin, astfel, mai multe definiţii ale aceluiaşi termen, toate fiind reductibile înţelesului său etimologic, potrivit căruia, originea elină a cuvântului *melancolie* se traduce prin *bilă neagră* (mélas=negru; kholé=bilă). Este de remarcat un prim sens unitar al vocabulei, care înţeleneşte vădit caracterul peioraiv al realităţii desemnate: bila neagră este însemnul negativ al fiinţei umane, este componenta de nedorit a acesteia, care excede puritatea sufletească absolută. De aici, înţelesurile depreciative adresate termenului prin care se fixează un temperament melancolic, el însuşi asociat unei stări letargice, de meditaţie în exces, la capătul cărora se întâlnesc deziluzia, deznădejdea şi chiar frica de moare.

Înseamnă că melancolia, în accepţia ei semantică, face trimitere spre tribulaţiile aparte ale factorului uman, care converg spre amărăciuni spirituale şi disconfort sufletesc din ce în ce mai crescânde. Mai mult, ea merge până la stabilirea unui sens clinic, echivalent depresiei sau a ceea ce, de-a lungul timpului, a fost numit *boala sacră*. Înţeleasă atât din punct de vedere patologic, dar şi social şi chiar sentimental, melancolia poate fi definită ca o senzaţie stranie, ce apare la confluenţa dintre tristeţe şi fericire, dintre agonie şi extaz. De aceea, de multe ori, a fost percepută oximoronic, tocmai prin asocierea de termeni ce se contrazic, dar care, totuşi, configurează sfera semantică a acesteia. În acest sens, V. Hugo înţelegea prin melancolie fericirea de a fi trist, aşa cum Romano Guardini nota într-un articol că ,,Melancolia e neliniştea omului care presimte vecinătatea infinitului"[1].

Altfel spus, melancolia asociază stări de tristeţe şi de deprimare cu cele de visare şi de contemplaţie, fiind văzută, pe rând, ca o boală psihică ce se manifestă printr-o continuă depresie, dar şi ca o criză socială, cu valenţe patologice, de identitate. Deci, melancolia este mai mult decât aparenta tristeţe meditativă inexplicabilă; ea este contemplaţia ultralucidă şi alunecarea spre vaticinare, toate fiind subordonate marasmului social ce o încadrează. Se ajunge, în această manieră, la definiţii contradictorii, ce pornesc de la aceeaşi bază lexicală: melancolia este nu doar nesfârşită lamentaţie, ci şi stare extatică instantanee, la care se adaugă meditaţia cu iz filosofic, dar şi tranşarea realităţii. Este ceea ce Mihai Cimpoi descria ca fiind

[1] Romano Guardini, în ,,*Melancolia în vremuri postmoderne*", în ,,*Vatra*",nr. 10, 2002.

„o stare ambiguă, chiasmatică, adunând în sine luminile şi umbrele, *hybris*-ul şi pragul de jos ale unei stări şi punându-le pe un fir al aneantizării graduale”[2].

Totodată, melancolia este voluptatea cu care se măsoară gradul de suferinţă, asfel încât devine etalonul durerii înăbuşite, dar şi al exteriorizărilor emfatice, generate tocmai de un amestec ciudat de bine şi rău, fericire şi nefericire, agonie şi extaz. Toate aceste stări au fost analizate, de-a lungul evoluţiei omenirii, în studii pragmatice şi teoretice dictate de cuantumul informaţional deţinut la acel moment. Astfel, încă din cele mai vechi timpuri, melancolia a reprezentat subiectul prolific al operelor literare, cu un conţinut grav şi cu o încărcătură emoţională distinctă.

Teren fertil pentru însămânţarea mugurilor melancoliei, literatura a oferit, prin speciile ei, exemple diverse de valorificare a factorului melancolic, ajungând la producţii al căror rol era de a transmite o emoţie inedită, dar şi de a-l determina pe cititor să empatizeze cu situaţiile decrise, în care să-şi regăsească parte din trăirile proprii, pe care, astfel, ajunge să le înţeleagă. În acest fel, melancolia capătă cu atât mai mare interes din partea autorilor, precum şi din partea receptorilor. Primele texte literare guvernate de elemental melancoliei datează din secolul al XI-lea şi aparţin poetului Omar Khayyam. Putem spune că acesta clasicisează melancolia, conferindu-i un statut aparte – de sursă de inspiraţie, dar şi de obiect de analiză. Secolul în care a trait şi a scris Khayyam a stat în totalitate sub semnul tristeţii metafizice, izvorâtoare de senzaţii greu de tradus în cuvinte. Secolul următor nu face altceva decât să continue această atmosferă de trăiri morbide, deplasând accentual de la tristeţe la nebunie. În acest context, melancolia a fost receptată mai mult ca o stare patologică, generatoare de material literar pentru scriitorii vremii.

Un secol mai târziu, melancolia este văzută din perspectiva temei erotice, fiind asociată cu sentimentul ce caracteriza gelozia amorezilor. Secolul al XII-lea continua această accepţie, completând sfera semantică a termenului cu structure oximoronice, de tipul *tristeţe dulce*. În veacul următor, determinantele semiotice stabilesc melancoliei trăsături precum stare de disconfort psihic inexplicabilă, vector al fertilităţii, luciditătţii, clarviziunii, dar şi al disperării. Şi tot în această perioadă, Chateaubriand spunea despre melancolie că ar fi boala abominabilă a secolului, în timp ce Flaubert o asocia plictiselii, iar Baudelaire *spleen*-ului, adică stării de amărăciune sufletească, în virtutea căreia îşi fac apariţia deznădejdea, mâhnirea, depresia şi incurabila teamă de sfârşit.

Mai aproape de vremea noastră, Emil Cioran găsea o explicaţie melancoliei, în raport cu mediul înconjurător de desfăşurare a acesteia, care juca un rol fundamental în manifestarea ei, condiţionându-o[3].

Aşadar, factor polimorf, melancolia stabileşte un raport de interdependenţă atât cu mediul înconjurător, din punct de vedere extraareferenţial, cât şi cu evenimentele receptate subiectiv de participanţii la spectacolul social. Ea poate fi tratată de domenii, cum ar fi filosofia, medicina, antroplogia, sociologia, însă, cel mai bine îşi găseşte experimentarea în literatură, mai cu seamă în perimterul liricii.

Din punct de vedere literar, melancolia se transformă în sursă de inspiraţie pentru scriitori din toate timpurile şi care au aparţinut celor mai diferite curente culturale şi literare. În plus, încă din cele mai îndepărtate vremuri, melancolia era văzută ca un apanj al excepţionalului, fiind corelată de Aristotel, de exemplu, cu maniera de neînţeles a omului de geniu: „Oamenii de excepţie, în poezie, filosofie, politică, au predilcţie melancolică”[4].

Ca element de literaturitate, melancolia este mereu pusă în relaţie cu planeta Saturn, aceasta, la rândul său, fiind considerată astrul melancoliei. De aceea, scriitorii aplecaţi spre

[2] Cimpoi, Mihai, *Esenţa finite. Miteme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Ed. Guvinas, Chişinău, 2003, p. 82.
[3] Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993.
[4] Aristotel, *Problemele*, XXX, 1.

sursa de inspiraţie conferită de melancolie sunt supranumiţi şi saturnieni, iar registrul lor livresc stă sub semnul tânguirii, generând un veşnic ton de lamento, care, stilistic, ia forma elegiacului. Maniera de reprezentare concretă a melancoliei o constituie poezia, iar din aceasta, metafora devine calea de exteriorizare extrasenzorială. Acest fapt se explică prin aceea că metafora este spaţiul optim de derulare a misterelor, în timp ce melancolia completează ideea, transformându-se într-un spaţiu alveolar al *poesis*-ului. De asemenea, ea poate însemna şi revelarea unui spaţiu al semnificării şi al transcendenţei.

Melancolia este subordonată metaforei, care o aglutinează treptat, pentru a-i releva simţurile dătătoare de senzaţii eliberatoare. Astfel, metafora conţine simbolic melancolia, iar acest raport pune în aceaaşi ecuaţie corpul şi sufletul, fiinţa şi cuvântul, insinuând o tainică legătură între suferinţă şi sensul atribuit. Se ajunge irevocabil la concluzia că melancolia imanentizează durerea sufletească, iscând o voluptate a trăirilor, suspectate din afară de o adevărată boală psihică. Eufeminizând sintagma, alegem varianta propusă de Jakie Pigeaud, pentru care, melancolia nu este altceva decât „o expresie a afectelor”[5].

Factorul catalizator al melancoliei şi al metaforei îl reprezintă suferinţa, prin care sunt diseminate aporiile individuale atât de greu de surpins în cuvinte. Astfel, melancolia, ca patologie a monismului, revendică necesitatea dualismului, respectiv dorinţa exteriorizării suferinţei, pentru o eliberare a sinelui, iar acest lucru nu se face decât printr-un impuls metafizic, concretizat la nivelul creaţiei literare în cea mai complexă figură de stil – metafora. De aceea, se poate observa strânsa legătură a factorului melancolic cu zona literaturii, aici fiind recurent din cele mai vechi timpuri şi exprimând tot atâtea feluri de înţelegere a lumii, pe cât de multe curente culturale au dominat gândirea omenirii.

Poezia este, deci, terenul fertil de desfăşurare a valenţelor melancolice, iar metafora este pârghia prin care componentele acesteia sunt accesibilizate şi din exterior. Din această perspectivă, este de înţeles tonul elegiac incubat în versurile poeziilor, precum şi sentimentele degajate în urma lecturii acestora; este vorba de nostalgia trecutului, deziluzionarea spontană şi chiar capacitatea desprinderii de real sau, poate, refuzul acestuia, din cauza stării acaparante. În felul acesta, apar teme în concordanţă cu trăirile sufleteşti declanşate, iar acestea sunt grupate în jurul marasmului, din care derivă teme literare, cum ar fi: ratarea, fuga de sine, inadaptarea într-o societate ostilă, marea trecere, iubirea neîmplinită.

Definiţia mai sus aminitită a melancoliei, formulată de V. Hugo, sintetizează cel mai bine dualitatea semantică a acesteia, configurându-i un caracter binar atât din punct de vedere psihologic, cât şi social. Pornind de la ideea că *fericirea de a fi trist* se învecinează cu melancolia, trebuie subliniate şi alte dihotomii ale termenului, fie pe plan semantic, fie semiotic. Astfel, noţiunea de dualitate sugerată de melancolie poate să conducă la ideea unei alternanţe a personalităţii înseşi, care pendulează între identitate şi alteritate. Precizarea vine din faptul că, atunci când eşti melancolic, nu mai eşti tu însuţi. Încerci să levitezi deasupra lumii concrete, alunecând spre un teritoriu al contemplaţiei.

Înseamnă că, vorbind despre melancolie, automat este pomenit şi termenul de contemplaţie. Coroborate, cele două realităţi complementare ajută la eludarea concretului, prin penetrarea într-un univers compensatoriu, consonant atitudinii valorificate. Deci, melancolia nu încorporează doar nostalgia trecutului, ci se angajează şi într-un proces de disociere a realităţii. Se creează, astfel, două planuri paralele, care se suprapun, interferează şi-şi proclamă autonomia pe rând. Este ceea ce în termenii lui Vasile Lovinescu poartă denumirea de *polarizare antagonică a Unului*: „Printr-un paradox suveran, dualitatea este dovada cea mai categorică a Unităţii”[6], unde lexemul *dualitate* se referă la confruntare, dar şi

[5] Pigeaud, Jackie, *Ēcriture et médicine hippocratique* en *Texte en langage*, I, 1978, Univ. de Nantes, pp. 135-165.
[6] Lovinescu, Vasile, *Mitul sfâiat*, Editura Institutul European, Iaşi, 1993, p. 47.

uniune, aşa cum melancolia devine un tot în spectacolul meditativ-contemplativ al celui atins de această stare.

Ca element ambivalent, melancolia poate fi văzută în chip pozitiv sau negativ, cu efecte benefice sau de nedorit asupra psihicului uman. Acest lucru se traduce atât lexical, cât şi literar, filosofic, dar şi medical. Sumă a contrariilor, melancolia reprezintă conform DEX-ului[7] o stare de tristeţe sau de deprimare, amestecată cu visarea şi cu dorinţa de izolare. De asemenea, tot în conformitate cu sursa citată, melancolia poate fi înţeleasă şi ca o boală psihică ce se manifestă printr-ocontinuă depresie, dar şi prin stări de tristeţe morbidă, apatie, delir şi chiar halucinaţii.

Privită din perspectiva literaturii, ca izvor de inspiraţie pentru cei mai mulţi scriitori, melancolia reprezintă o activitate creatoare ce sileşte spiritele să-şi asume dezamăgirile şi să le destăinuiască, spre purificare. Din acest punct de vedere, asociată melancoliei, contemplaţia nu este o stare vegetativă, ci, prin intermediul acesteia, creezi spaţiul de care ai nevoie, pentru ca realizările să iasă în evidenţă.

Derivată din melancolie şi complementară acesteia, contemplaţia este, din punct de vedere metafizic, un tip de cunoaştere intuitivă, imediată şi nondiscursivă, fiind o activitate dezinteresată. De altfel, Andrei Pleşu considera că ,,Melancolia npare, de la bun început, ca un epifenomen al îndeletncirii contemplative”[8]. Şi tot el adăuga faptul că ,,Percepţia unui obiect, conjugate cu intuiţia distanţei care te separă de el, te livrează inevitabil melancoliei”.[9]

Tragică şi desfătătoare, deopotrivă, melancolia are o funcţionalitate dual㠄, după cum este înregistrată în funcţie de ambivalenţa ei socio-culturală. Ea este, pe rând, un operator spiritual capabil să disocieze realul de imaginar, eul de *alter ego*, fenomenalitatea de cauzalitate. Perechile antonimice enunţate devin consecinţele manifestării ei, la nivelul cugetului, dar şi al implicării socio-afective, reprezentând un catalizator al trăirilor interioare şi exterioare dintre cele mai diverse. De aceea, melancolia apare ca un dat ontologic destul de greu de surprins în cuvinte, mai ales că este ca un *summum* al contrariilor, adunând în propria-i definiţie realităţi semantice antagonice.

Astfel, născută din sentimentul zădărniciei sau al inutilităţii propriei fiinţări şi continuând cu tristeţea morbidă, ca marcă pregnantă, se poate spune despre melancolie că este ,,întâlnirea pur optică dintre două singurătăţi: a celui care contemplă şi a spectacolului contemplat. Melancolia e spaţiul afectiv născut între aceste două singurătăţi”[10]. De aceea, nu putem vorbi de melancolie decât în imediata vecinătate a contemplaţiei, una generând-o pe cealaltă şi ambele subordonându-se dorului ontic, tradus prin nostalgia primordialului. Se reiterează, deci, în fiecare act meditativ-contemplativ, nostalgiile începuturilor sau, altfel spus, tentaţia absolutului. Regretăm înstrăinarea de condiţia primordială, aşa cum regretăm tot ceea ce ne îndepărtează de originile noastre, motiv pentru care devenim gânditori, reflexivi, adică, într-un cuvânt, melancolici, iar toate aceste observaţii sunt făcute într-un cadru al detaşării totale, respectiv cel al contemplaţiei. Orice detaşare de lume presupune o închidere în sine însuşi, adică, implicit un proces de anamnesis, prin care se recuperează particulele fundamentale ale fiinţării proprii, dar şi celei colective.

A contempla natura, de exemplu, nu presupune o conduită statică şi nici nu imanentizează vreun principiu pasiv de viabilitate. Dimpotrivă, gestul contemplativ înseamnă problematizare, frământări nenumărate şi capacitate diacronică de a recepta realitatea atât de pe poziţie de subiectivitate, cât şi de pe una de obiectivitate. Contemplativitate nu semnifică, aşadar, absenţa activităţii şi nici anularea exerciţiilor creatoare, ci ea trebuie interpretată ca un

[7] Dicţionar Explicativ al Limbii Române, Academia Română, Institutul de Lingvistică Iorgu Iordan, Editura Univers Enciclopedic, 1998.
[8] Pleşu, Andrei, *Pitoresc şi melancolie*, Editura Humanitas, 2009, Bucureşti, p. 73.
[9]Ibidem, p. 73.
[10] ibidem, op. cit., p. 74.

veritabil tip de cunoaştere triplu stratificată: intuitivă, imediată şi nondiscursivă. Văzută ca o activitate dezinteresată, contemplaţia nu este o stare vegetativă, ci este premisa unei stări creatoare, ce-l sileşte pe individ să-şi asume dezamăgirile şi să le purifice.

Se poate spune, aşadar, despre contemplativitate că are o funcţie totalizantă, integratoare, de relevare a unor atitudini ce ţin *coincidentia oppositorum*, lucru ce confirmă spusele lovinesciene, conform cărora „Când contemplaţia e bine fixate pe Unitate, pulsaţia Vieţii şi a Morţii nu dispare complet pe-ntinsele Ape, decât într-o stare de totală extincţie”[11]. Egalizând viaţa cu moartea, prin puterea factorului catalizator al contemplaţiei, gânditorul doreşte să scoată în evidenţă caracterul de intranzitivitate al acesteia, văzută ca un nucleu germinativ al tribulaţiilor cotidiene, dar, totodată, şi ca un principiu de relaxare, impus de detaşarea pe care o proclamă. Starea de *totală extincţiune* reprezintă, în acest caz, atât premisa, cât şi consecinţa modului de desfăşurare a contemplativităţii, referindu-se, *de facto, de jure*, la alteritatea Sinelui, văzută ca modalitate principală de transgresare a contingentului şi, chiar, de pătrundere în transcendent. De aici, pulsaţia Vieţii, dar şi a Morţii şi, tot de aici, contopirea celor două dimensiuni antitetice într-o unică entitate atotegalizatoare – Unitatea.

Bibliografie:

1. Cimpoi, Mihai, *Esenţa finite. Miteme şi simboluri existenţiale eminesciene*, Ed. Guvinas, Chişinău, 2003.
2. Cioran, Emil, *Pe culmile disperării*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993.
3. Lovinescu, Vasile, *Mitul sfâiat*, Editura Institutul European, Iaşi, 1993.
4. Pigeaud, Jackie, *Ēcriture et médicine hippocratique* en *Texte en langage*, I, 1978,Univ. de Nantes.
5. Pleşu, Andrei, *Pitoresc şi melancolie*, Editura Humanitas, 2009, Bucureşti.
6. Romano Guardini, în „*Melancolia în vremuri postmoderne*”, în „*Vatra*”,nr. 10, 2002.

Lucrarea a beneficiat de suport financiar prin proiectul cu titlul ***“SOCERT. Societatea cunoaşterii, dinamism prin cercetare",*** număr de identificare contract POSDRU/159/1.5/S/132406. Proiectul este cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. **Investeşte în Oameni**.

[11] Idem, p. 104.

GABRIELA NECȘULESCU PANU
West University of Timișoara

FEMININE IMAGES DURING THE COMMUNIST EPOCH

Abstract: In communist Romania, women were seen as a useful resource that had to be used. This required first attracting them. How? Giving something instead. What? Financial independence. So the discourse was used for the benefit of the party. The party didn't say „go to work". Instead they said „we offer you the privilege of a salary, so you can contribute to your family's income, alongside men. Unfortunately women's emancipation was limited to the financial dimension, and instead of being perceived as a set of rights, it was seen as a double set of obligations and responsibilities: on the one hand work in the public sphere and on the other household tasks in the private sphere. They were simultaneously being active in the roles of mother, wife and worker, "contributing to the Romanian Communist Party's program of building a multilaterally developed socialist society". The percentage of employed woman was seen in the same way as food rationing (bread, sugar, oil, butter, etc..). Gender rationalization was dictated by the party and had been applied just like any other directive. The same happened in the case of universities teachers who had to provide for the statistics the optimal number of female intellectual.

Keywords: patriarchate, ideology, female reprezentations, imposed emancipation, habitus.

O bună parte din istoria emancipării femeii a fost influențată de stânga politică. Fără a nega contribuția statului socialist la dobândirea drepturilor politice și a accesului la educație sau muncă, integrarea femeii în sistemul comunist, propagandistic declarată emancipare, a lăsat urme negative, profunde în societatea românească. Eliberarea ideologizată (forțată și artificială) nu a făcut altceva decât să conducă la o nouă subjugare mai subtilă a femeii, devenită nu doar mamă și muncitoare ci făuritoare a societății. Conjunctura politică a perioadei avute în vedere a fost marcată în primul rând de primatul fenomenelor totalitare și pătrunderea ideologiei socialiste în toate sferele vieții atât publice cât și private. În lucrarea de față vreau să refac și să exemplific modul în care gândirea și decizia politică ideologizată au condus la construcția de noi imagini feminine și la o nouă condiție a femeii într-o realitate socială, politică, economică și culturală ambivalentă. Încadrarea anumitor fapte sau întâmplări, într-un context social, cultural dar mai ales politic consider că este imperios necesară.

Concepte precum patriarhat sau ideologie, toate analizate în contextul unui regim totalitar, reprezintă puncte centrale în lucrarea de față și, plecând de la acest schelet tematic, voi urmări dinamica și ipostazele fenomenelor politico-sociale ale perioadei. Prima parte a acestei lucrări va fi dedicată circumscrierii câmpului tematic și clarificării principalelor concepte.

Conceptul de egalitate poate fi tratat și înțeles în funcție de cum a fost definit în diferite regimuri politice, astfel că putem avea o *egalitate liberală*, ca libertate de urmărire a propriilor scopuri, *egalitatea democratică*, ca șansă a cetățenilor de a participa la actul de guvernare prin reprezentare, sau *egalitatea socialistă*, ca abolirea inegalităților dintre clasele sociale.[1] Însă cea care mă interesează în mod precis în construcția argumentelor necesare

[1]David Miller, *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, Bucureşti, Humanitas, 2006, pp. 209-212.

tezei de față este egalitatea de sexe. Dacă analizăm concepțiile filosofilor politici atât antici cât și moderni, ei, deși adepți ai egalității între oameni, înțelegeau prin aceasta că doar bărbații ar fi actori ai contractului social (John Locke) sau că femeile nu pot fi considerate cetățeni (Aristotel și Rousseau). Șirul tratării egalității dintr-o perspectiva exlusiv masculină a fost întrerupt de către John Stuart Mill care în 1869 publică „Supunerea femeilor" și unde aduce argumente legitime în susținerea ideii că subjugarea și inegalitatea dintre sexe este rea în sine și că ar trebui înlocuită cu principiul egalității perfecte, respingând idea de putere sau privilegiu de o parte sau de dizabilitate de cealaltă parte.[2]

Strâns legat de egaliate se află și noțiunea de patriarhat. Într-o accepțiune generală, patriarhatul reprezintă o formă de organizare socială în care gradele de rudenie sunt socotite pe linie paternă. Individul de sex bărbătesc este considerat șef al familiei, iar acest lucru este extrapolat de la nivel microsocial (microclimatul familiei), la nivelul macrosocial de organizare al întregii comunități, societăți. În legea romană domeniul (proprietatea) bărbatului era numit *pater familias* și îi conferea puterea suverană asupra tuturor indivizilor din gospodăria sa (fie că e vorba de neveste, copii sau sclavi). [3] Acesta este un concept-cheie care a marcat atât organizarea social-politică a tuturor timpurilor dar mai ales gândirea politică feministă. Sistemele sociale patriarhale sunt bazate pe regula puterii suverane a tatălui (în legea romană *pater familias*), iar din acest principiu derivă inclusiv transmiterea proprietăților pe linie paternă.

Pe lângă faptul că a fost transmis în timp ca sistem social, economic, legal, este puternic susținut de simbolismul religios din tradiția creștină. Aceste practici au fost reproduse de-a lungul istoriei în diferite forme și diferite contexte, fie prin intermediul culturii, al religiei[4] sau al practicilor cotidiene. „Aspecte ale doctrinelor patriarhaliste se întâlnesc de-a lungul întregii istorii a gândirii politice occidentale, îndeosebi sub formă de explicații cvasiantropologice ale apariției organizării politice din sânul asociației primordiale și naturale care este familia".[5] O mare parte din ansamblul principiilor patriarhaliste au fost preluate (uneori conștient alteori involuntar, automat) și de comunismul românesc, servind ca justificare pentru perpetuarea ideii unei potriviri desăvârșite între familie, economie și stat.

Alt concept relevant pentru analiza de față este cel de ideologie. În limbajul comun, cea mai cunoscută accepțiune a termenului de ideologie este aceea de doctrină politică și este aproape întotdeauna întrebuințat cu conotații peiorative. Modul în care eu înțeleg acest concept și maniera prin care îl voi utiliza în lucrarea mea este aceea de construcție ideatică ce oferă un cadru de organizare, ghidare și mobilizare pentru a justifica un regim politic dezirabil pe de o parte și forma prin care se încearcă discreditarea și anihilarea adversarului, pe de cealaltă parte. Voi insista pe caracterul dual al societăților în care ideologia e prezentă, unde pilonul central după care se orientează un guvernământ este acela de a distorsiona realitatea și de a manipula convingerile cetățenilor într-un mod partizan. Ideologia (mă refer aici la național-comunismul românesc din perioada ceaușistă și chiar perioada anterioară) încetează să mai fie doar un tipar simbolic menit să ofere o identitate politică, prin faptul că ea intervine în toate aspectele vieții umane, inclusiv cea privată, orientând partizan atitudinile politice și nu numai.

Vara anului 1944 aduce schimbări majore în societatea românească pe toate palierele: politice, economice, social și culturale. Totalitarismul acaparează toate sferele atât ale vieții

[2] Cf. John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, publicat în 1869, consultat la http://lib.freescienceengineering.org/view.php?id=359948, în 20.03. 2014. „the principle which regulates the existing social relations between the two sexes is wrong itself, ... and that it ought to be replaced by a principle of perfect equality, admitting no power or privilege on the one side, nor disability on the other."

[3] Otilia Dragomir și Mihaela Miroiu, *Lexicon Feminist*, Polirom, Iași, 2002, p. 276.

[4] În tradiția iudeo-creștină, Dumnezeu este „Tatăl nostru", Atotstăpânitor și Atoateștiutor . (n.a.).

[5] David Miller, *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, București, Humanitas, 2006, p. 561.

publice cât și pe cele ale vieții private. Dacă feminismul perioadei de dinaintea anului 1944 se legitima pe o filieră liberală, bazându-se pe drepturile omului, libertatea individuală fiind centrală, schimbarea din vara lui 1944 aduce odată cu ea un avânt major și în sfera discursului feminist care acum se revendică de la feminismul de stânga, socialist, centrat pe egalitatea dintre oameni. Însă dacă în cazul primului tip, acțiunile feministelor sunt rezultatul unor aspirații, revendicări individuale, puse în comun, născându-se deci din dorință personală, în cazul al doilea lucrurile stau altfel, femeile fiind ademenite spre cauza socialistă din nevoia de a strange cât mai mulți membri de partid și de a găsi un discurs justificator. În măsura în care apatia bărbaților pentru politică era mare ca urmare a războiului, comuniștii trebuiau să-și găsească adepți, așa că s-au îndreptat spre femei cu un discurs pacifist, pentru că mizau pe faptul că nimeni nu-și dorea alți frați, soți sau fii, răniți sau chiar pieriți în război. „Mame, femei, fete române în timp ce bărbații noștri pier cu sutele de mii, Hitler smulge din gura copiilor noștri ultima bucățică de pâine și de pe corpul lor ultimul fir de haine. Numai atunci putem împiedica nimicirea neamului și a țării noastre, dacă pornim cu toții la lupta împotriva fascismului sângeros. Trebuie să împiedicăm măcelăria feciorilor, bărbaților, fraților noștri, pregătită de interesul scopulrilor bestiale de jaf ale hitlerismului. Să ne apărăm neamul de cea mai mare nenorocire! Să apărăm vatra noastră, cultura noastră și civilizația împotriva barbariei hitleriste”. [6]

După perioada de ilegalitate între decembrie 1924 și august 1944, Partidul Comunist din România încerca obținerea puterii plănuind inițial o lovitură de stat. Pentru acest lucru bineînțeles că aveau nevoie mai întâi să-și întărească forțele. Având în vedere adversitatea de la acea oră a societății românești față de sovietici după ce aceștia luaseră Basarabia și Bucovina, comuniștilor din România nu le-a fost ușor să găsească noi filiere de ademenire a cetățenilor și de transformare a lor în simpatizanți sau chiar mai mult, în membrii și susținători ai cauzei lor. În acest scop s-a creat la 20 iunie 1944 Blocul Național Democrat (B.N.D. era format din Partidul Comunist Român, Partidul Social Democrat, Partidul Național Țărănesc și Partidul Național Liberal) de către comuniștii români, care erau conștienți de foarte slaba audiență pe care o aveau în rândul maselor populare și aveau ca principal obiectiv politic scoaterea țării din al Doilea Război Mondial. Acest partid nu a durat decât până în septembrie 1944, înființarea B.N.D. fiind doar o mișcare tactică: singura posibilitate de a-și atinge obiectivele consta în a-și asocia în lupta antihitleristă partide cu mare autoritate politică și morală. B.N.D.-ului i-a urmat Frontul Național Democrat, înființat imediat, în octombrie 1944. Denumirea de „front" este specifică pentru formațiunile comuniste din toate țările subjugate sau unde reușiseră să se infiltreze prin propagandă marxistă. F.N.D. a fost încropit din mai multe formațiuni dirijate de comuniști, inclusiv partidele social-democrate ce au fost înghițite. Acum e perioada în care comuniștii români încep să caute susținători, marșând mai întâi împotriva guvernului cu lozinci ca: „Jos hitleristul Aldea!" (Ministrul de Interne), „Jos guvernul Sănătescu!”, „Jos legionarii!”, „Jos fasciștii!”, „Jos Blocul!”, „Jos criminalii de război!”[7]

Alte mostre de discurs feminist pacifist se putea găsii mai ales în revista *Scânteia,* principalul organ de presă folosit în scopuri propagandistice: „Dar cu mentalitatea fascistă vom avea de luptat și după război. Până atunci însă, noi trebuie să sprijinim frontul ca sfârșitul războiului să fie cât mai rapid. Și de acea este necesară o organizare într-o masă cât mai largă

[6] *România Liberă,* 28 ianuarie 1943, în Aneta Silvana Fakesch Morar, *Condiția femeii în imaginarul și în limbajul socio-politic al României postbelice(1944-1964*), Timişoara, 2013, p. 56, teză de doctorat consultată la B.C.U.T.

[7] Fondul arhivistic de mărturii, Colecția Cicerone Ionițoiu, la http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/ioanitoiu/maniu2/docs/maniu2p_30.htm, consultat la 12.01.2014.

a tuturor femeilor pentru că numai prin forță organizată vom reuși să stârpim orice urmă de ide fascistă și să ne bucurăm de libertate, de o viașă demnă și luminată."[8]

Dicursul pacifist a fost atenuat treptat, pentru a fi înlocuit binențeles de alte discursuri. Cercetând dosarele personale ale femeilor cadre didactice în arhivele U.V.T. am observat că pe toate actele perioadei imediat următoare celui de-al doilea Război Mondial, era trecut în josul paginii sloganul: Luptăm pentru pace!!! (urmat de trei semne ale exclamării). În actele datate după 1956-57 dispare un semn al exclamării, dovadă că amenințarea războiului nu mai era chiar atât de mare, iar după 1960, până prin 1963 am găsit un singur semn al exclamării după slogan.

Discursul antifascist, a fost primul ales în tactica pentru afimarea noului regim prin ideologizarea și politizarea limbajului social și politic. Astfel s-a produs o confiscare ideologică a unor noțiuni și concepte, menită să ofere noi înțelesuri realităților prezente și anterioare acelor vremuri. Acest lucru a făcut ca transformările sociale să fie determinate de interesele politice partidului în acea vreme. Pe lângă încercarea de recrutare de noi membrii și de ,,educarea lor politică,, ulterioară prin intermediul acestor resemantizări, o nouă tactică foarte ingenioasă era seducerea ideologică femeilor, o resursă numeroasă și valoroasă ce putea înlocui cu succes apatia și epuizarea bărbaților. Acest lucru s-a produs prin revendicarea succesivă a unor noi imagini feminine colective. Inițial femeile ce puteau fi atrase în cauza comunistă erau fie cele care reclamau anumite drepturi (provenite din familii bune cu stare) și care ar fi putut fi ademenite cu promisiuni de afirmare în sfera publică, fie muncitoarele ce puteau fi atrase cu discursul plății egale la muncă egală. Problema era că aceste două categorii însumau un număr prea mic, însuficient nevoilor partidului, fapt pentru care munca de convingere s-a îndreptat către alte două categorii de femei, țărăncile și gospodinele care, deși foarte multe, erau o pradă mult mai greu de câștigat prin faptul că promisiunea emancipării nu ar fi prins în cazul lor.

Discursul ideologizat ca instrument de activare a conștiinței de clasă a fost folosit aici pentru a crea coerență și coeziune. De aceea pentru seducerea acestor grupuri feminine încă necoagulate se crează mai multe imagini feminine menite să producă o responsabilizare și o dorință de identificare cu acestea. Prima imagine creată după război este cea a femeii eliberatoare, luptătoare împotriva fascismului, cea care oferă națiunii sale libertatea și democrația prin abolirea răului radicalismelor de dreapta. Odată ce pericolul fascist a fost depășit, noile interese politice date de contextul istoric au făcut necesară apariția unei noi imagini feminine, aceea a femeii contructoare, care contribuie la refacerea țării, sever afectate în urma coflagrației internaționale și care participă la progresul național. Discrepanța dintre utopiile promise și realitățiile concrete, s-au putut observa foarte ușor atunci când în ciuda pretinsei democratizări, tendința era de monopolizare, de instituire a unei singure organizații de femei. Acest lucru s-a și înfăptuit atunci când s-a găsit soluția pentru unificarea cauzei feminine prin înființarea Federației Democrate a Femeilor din România, după declararea ca ilegale a tuturor formațiunilor de femei existente la acea perioadă.

În drumul României spre comunism, femeia era văzută ca o resursă ce trebuia folosită. Acest lucru presupunea în primul rând atragerea ei prin promisiuni de independență financiară. Numărul bărbaților scăzuse dramatic în urma războiului, femeile constituiau nu doar o opțiune funcțională ci și una numeroasă. În același timp femeile constituiau o potențială mână de lucru pentru refacerea economică a țării ca alternativă viabilă la apatia sau invaliditatea băbaților veniți de pe front. Alt motiv în atragerea femeilor era reprezentat de justificarea ideologică ideală pe care ele o ofereau în construirea discursului egalitarist. Dacă scopul suprem al comunismului îl constituia egalitatea, atunci eradicarea diferențelor de orice

[8]Articol nesemnat „Constituirea Uniunii Femeilor Antifasciste din România", *Scânteia,* nr. 196, 12 aprilie 1945, în Ştefania Mihăilescu, *Din istoria feminismului românesc:...(1929-1948),* Polirom, Iaşi, 2006, pp. 378-379.

fel, inclusiv a celor legate de sex venea ca o necesitate. Însă şi mai important decât motivele partidului erau mijloacele lui de a atrage femei din toată ţara. Casnicelor le promitea participare în sfera publică şi ustensile pentru uşurarea munciilor domestice, ţărăncilor le promitea alfabetizare şi asistenţă socială iar muncitoarele erau seduse cu independenţa materială faţă de bărbat dobândită odată cu munca salarizată. Pe lângă toate acestea instrumentalizau participarea în sfera politică nu ca un drept ci ca o îndatorire morală faţă de ţară, dovada patriotismului lor.

Pentru a putea controla cât mai sigur şi uşor asociaţiile de femei şi pentru a le putea instrumentaliza în scopul impus de propaganda de la Moscova, se găseşte soluţia unificării tuturor instituţiilor. Cum a fost argumentată această unificare? Foarte simplu, prin nevoia de unitate deplină atât ideologică cât şi organizaţională a clasei muncitoare. Iar această uniune ar fi fost rezultatul cooperării permanente între U.F.A.R., F.D.F.R. şi U.F.M.R.: ”numai unitatea în muncă şi în luptă poate asigura puterea şi acţiunea necesară, precum şi de a cuprinde întreaga masă a femeilor din ţara noastră, dela oraşe şi dela sate, hotărâte acum să-şi ia soarta în propriile lor mâini”.[9] Rezultatul era Uniunea Femeilor Democrate din România, cu un număr impresionant de 1.600.000 de membre. Criticile aduse de partid la adresa membrelor U.F.D.R. vizau faptul că ponderea muncitoarelor ar fi mult prea mică şi mai mult decât atât, acestea ar fi lipsite de pregătire ideologică, prin urmare organizaţie nu avea nici o putere de decizie politică ci doar menirea de implementare servilă a poziţiei partidului sau transmiterea mesajelor cu ajutorul mijloacelor de propagandă cum ar fi Revista Femeia.[10] Astfel că scopul mişcării de femei nu era reprezentat de lucruri care să le privească exclusiv pe ele ci mai degrabă servea intereselor naţionale de la acel moment şi liniei partidului insuflată dinspre est. La câţiva ani după război discursul antifascist era depăşit şi nu îşi mai găsea justificare, prin urmare trebuia găsită o nouă cauză care să legitimeze propaganda şi în acelaşi timp să atragă adepţi. Acum cauza feminină era dublu aservită; o aservire internă, faţă de Partidul Muncitoresc Român (1948-1952) şi alta externă, faţă de Moscova odată cu preluarea modelului „modernizării staliniste” pentru înfăptuirea revoluţiei.

La fel ca în cazul femeii muncitoare, ţărancă sau casnică, şi imaginea femeii intelectuale nu era altceva decât un construct utopic, instrumentalizat şi invocat în discursuri pentru a servi drept exemplu pozitiv în opoziţie cu imaginea femeii intelectuale de până atunci, provenită din mediile elitiste, considerate ca făcând parte din burghezia asupritoare. Contrariile dintre femeia intelectuală de dinainte şi cea de acum era imperios necesar a fi subliniate pentru a nu se face cumva asocierea cu femeia ce provenea de obicei din elita burgheză, sursa tuturor relelor în viziune comunistă. Dacă în trecut doar femeile provenite din familii înstărite (în 1931 doar 0,7% din populaţia ţării erau femei cu studii superioare)[11] alcătuiau pătura femeii-intelectuale, acum, în viziunea comuniştilor titulatura de femeia-intelectuală nu era condiţionată de studii superioare ci era distribuită politic femeilor educatoare, învăţătoare, artiste, şi foarte rar femeilor inginer, medic sau jurist. Imaginea intelectualei era în primul rând aceea a tovarăşei de viaţă şi de aceea, de multe ori, titulatura de intelectuale le era oferită în calitatea lor de soţii de oameni politici ca recompensă pentru loialitatea faţă de partid a soţilor. Tabuizarea termenului de „feminste”, termen ce acum le

[9]Tini Dumitrescu, „Unirea femeilor democrate din România”, în *Revista Femeia*, nr.1, martie 1948, în Aneta Silvana Fakesch Morar, *Condiţia femeii în imaginarul şi în limbajul socio-politic al României postbelice(1944-1964*), Timişoara, 2013, p. 118, teză de doctorat consultată la B.C.U.T.

[10]Articol nesemnat, „Pentru ca U.F.D.R. Să devină o mare şi puternică organizaţie”, *Scânteia,* 22 februarie 1948, în Aneta Silvana Fakesch Morar, *Condiţia femeii în imaginarul şi în limbajul socio-politic al României postbelice(1944-1964*), Timişoara, 2013, p. 118, teză de doctorat consultată la B.C.U.T.

[11]*Primul Congres al Federaţiei democrate a Femeilor din România*, în Aneta Silvana Fakesch Morar, *Condiţia femeii în imaginarul şi în limbajul socio-politic al României postbelice(1944-1964*), Timişoara, 2013, p.122, teză de doctorat consultată la B.C.U.T.

stigmatiza pe fostele activiste ale emancipării femeilor, a dus la apariția treptată a termenului de „mișcare de femei", noțiune ce desemna noua cauză feminină. Pe lângă excluderea unor termeni vechi și includerea altora noi în vocabularul propagandistic, a avut loc și o resemantizare a unor formule cheie ca mobilizare (implicarea ca o datorie nu ca o alegere), educație politică, sau lupta pentru pace. Această resemantizare a afectat însă cel mai grav înțelegerea termenului de eliberare, el nemaifiind înțeles ca o eliberare de sub jugul patriarhatului ci ca o ieșire din starea de aservire capitalistă. După cum subliniază și Gail Kligman în "Politica duplicității", emancipare era doar termenul propagandistic folosit pentru a atrage și manipula femeile în a servi partidul.[12] Însuși conducătorul țării, Nicolae Ceaușescu a avut multe cuvântări în acest sens: „Premisa fundamentală a libertății și egalității depline a femeii, a afirmării ei neîngrădite în toate compartimentele vieții sociale, a participării ei conștiente la la făurirea noului destin al poporului o constituie lichidarea relațiilor bazate pe exploatare și asuprire socială și națională, a inegalităților și discriminărilor economice, instaurarea unor raporturi echitabile între toți membrii societății, dezvoltarea unei largi democrații care să permită antrenarea întregului popor la conducerea societății."[13]

Autoarea cărții *Afirmarea femeii în viața societății*, își începe demersul întrebându-se care este rolul femeii în societate, întrebare la care dă un prim răspuns evident, acela de mamă. „Femeia în ipostaza sa de mamă, îl aduce pe lume pe copil, se îngrijește de creșterea și educarea lui, îl îndrumă și-l pune la dispoziția societății."[14] În al doilea rând, femeia este, "tovarășă de viață", emanciparea ei neputând fi posibilă decât prin „ridicarea femeii la rangul de cetățean egal în drepturi și obligații cu bărbatul în toate domeniile vieții sociale își are –din punct de vedere programatic al partidului nostru- numeroase rațiuni practice și teoretice."[15] Asuprirea așa-zisă a femeii se putea gândi numai în relație cu exploatarea ei de către clasa capitalistă. Așadar emanciparea era înțeleasă ca fiind succesul luptei femeilor pentru eliberare economică, binențeles posibilă numai în condițiile socialismului, ca parte integrantă a emancipării în general.

Există câteva aspecte ce merită subliniate: în primul rând emanciparea se rezumă în principal la partea financiară, excluzând alte paliere cum ar fi cel politic sau psihologic, iar în al doilea rând această emancipare în loc să fie gândită ca un set de drepturi dobândite, este văzută ca un dublu set de obligații și responsabilități, pe de o parte munca depusă în sfera publică iar pe de altă parte sarcinile casnice din sfera privată. Femeia, aproape deținătoare de superputeri fiind concomitent activă în rolurile de mamă, soție, și muncitoare, contribuia indispensabil la „înfăptuirea Programului Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintarea României spre comunism".[16] Dar dacă mai întâi era descrisă ca însăși întruchiparea unei Superwoman, după doar câteva pagini este decăzută aproape de stadiul unei persoane infirme, asta pentru că în viziunea socialistă structura fizică și psihică a femeii era mult mai slabă decât a bărbatului: „femeile sînt în medie de statură mai mică cu 7 cm decât bărbații și au un sistem osos mai debil decât bărbații; extremitățiile inferioare cât și superioare sînt, de asemenea, mai scurte la femei decît la bărbați. (...) un raport nefavorabil între cantitatea musculaturii și a grăsimii și o capacitate funcțională a sistemului muscular mai mică și mai puțin antrenabilă decât a bărbatului. Forța degetelor mîinii femeilor este mai mică iar capacitatea de absorbție a oxigenului de către țesuturi este mai scăzută la femei. De aceea reacția neeconomică a aparatului circulator într-un efort dat dublează uneori frecvența cardiacă, tensiunea arterială a femeilor față de cea a bărbatului;

[12]Gail Kligman, *Politica duplicității,* București, Humanitas, 2000. p.
[13]Mesaj adresat de către Nicolae Ceaușescu Conferinței Mondiale a Anului Internațional al Femeii, în Ana Gluvacov, *Afirmarea femeii în viața societății*, București, Editura Politică, 1975, p. 5.
[14]Ana Gluvacov, *Afirmarea femeii în viața societății*, București, Editura Politică, 1975, p. 7.
[15]*Ibidem*, p. 8.
[16] Ana Gluvacov, *Afirmarea femeii în viața societății*, București, Editura Politică, p. 11.

aceelerarea bătăilor inimii duce la o oboseală; pulsul la femeie este de două ori mai mare decât la bărbat; poziția ortostatică prelungită, după cum și poziția continuă șezîndă aduc daune, determinând apariția unor tulburări ginecologice".[17] Pe lângă aceste aberații pretins științifice, șirul slăbiciunilor femeii se continuă cu palpitații, sistem nervos sensibil, slaba rezistență la temperaturi înalte și altele. Această percepție schizoidă despre aptitudinile și însușirile femeilor este simplu lămurită în fraza: „Sexele pot fi egale fără să înțelegem prin aceasta că sînt identice".[18]

Într-adevăr în comunism femeile au primit anumite drepturi pe care până atunci nu le aveau, însă acestea nu sunt rezultatul unor aspirații sau al unor revendicări explicite personale, ci mai degrabă comanda instrumentalizată venită din partea partidului.

Pe lânga partea (foarte importantă) de ideologie politică, nu se pot ignora aspectele ce țin de mentalul colectiv, fapt ce contribuie și el considerabil la conturarea imaginii și statutului femeii. Astfel că teoria exprimată de Bourdieu în *Dominația masculină* este aceea că diferența dintre sexe este mai degrabă un construct social la care chiar femeile participă inconștient (comportamental, postural, corporal, verbal) decât un fapt biologic. Binențeles ideea genurilor ca habitusuri sexuate nu este una deloc nouă, ea fiind exprimată cvasi-sinonimic de Simone de Beauvoir în *Al doilea sex* sau de alți autori feminiști. Deși Bourdieu adoptă un ton critic și condamnă această ordine socială alimentată continuu de dominația masculină, militând pentru o dezistoricizare, eu mă rezum la a mă folosi de anumite concepte pe care el le utilizează pentru a putea explica o stare de fapt sau pentru a descrie statutul femeii din societatea românească la un moment dat, păstrând neutralitatea fără a face judecăți de valoare și fără a cădea în capcana luărilor de poziție. El vrea schimbare, are ambiții de revoluționare a lumii, eu vreau diagnosticare, descriere, analiză, deci mă voi folosi de concepte precum *habitus,* antinomia *dominați/dominanți* sau *sociodicee* pentru a înțelege mai bine gândirea și comportamentul indivizilor din societatea românească din prima jumătate a secolului al XX-lea, perioadă premergătoare erei comuniste pe care o vizez.

Societatea e o structură consolidată în jurul antagonismului dominanți/dominați, care prin perpetuarea chiar inconștientă, involuntară a acestei complicități, s-a automatizat, însă aceasta nu este o stare de fapt specifică doar României sau doar a unei anumite perioade. Rezultatul acestei automatizări de gândire Bourdieu îl numește *Habitus*, adică „sistemul dispozițiilor durabile dobândite de individ în timpul procesului de socializare care generează și organizează practicile și reprezentările indivizilor și ale grupurilor".[19] Habitusul e „de când lumea", și apare în urma unui proces de repetitivitate întreținută de instituții ce acoperă toate sferele vieții umane, atât publice cât și private (Biserica, statul, școala, familia). Eternizarea este posibilă din cauză că însăși femeia, victima acestei dominații, participă involuntar la alimentarea acestui proces invizibil, al violenței simbolice. Habitusurile indivizilor bazate pe aceste categorii cognitive, funcționează ca paternuri de percepție, gândire sau acțiune automate, ceea ce face ca viziunea socială androcentrică să nici nu aibe nevoie de legitimare, justificându-se natural prin *sociodiceea* („sociologia genetică a inconștientului sexuat")[20] diferenței anatomice dintre bărbat și femeie. „Schemele inconștientului sexuat nu sunt niște alternative *structurante de bază* (fundamental structuring alternatives), așa cum vrea Goffman, ci niște structuri istorice, puternic diferențiate, provenite dintr-un spațiu social el însuși puternic diferențiat, care se reproduce prin intermediul proceselor de deprindere legate de experiența pe care agenții o au cu privire la structurile acestor spații".[21] Adică opoziția

[17] *Ibidem*, pp. 41-43.
[18] *Ibidem,* p.46.
[19] Patrice Bonnewitz, *Pierre Bourdieu.Vie. Oeuvres. Concepts*, Paris, Ellipses, 2002, *apud* Pierre Bourdieu, *Dominația masculină*, București, Editura Meridiane, 2003, p. 5.
[20] *Ibidem,* p. 89.
[21] *Idem.*

masculin/feminin este baza tipologiilor pe care se construiesc judecăți de valoare etice, estetice și cognitive. Deci ceea ce se obișnuiește a denumi ca lege a naturii nu e decât somatizarea raporturilor sociale de dominație, „...la capătul unui formidabil travaliu colectiv de socializare difuză și continuă, identitățile distinctive pe care le instituie arbitrarul cultural se încarnează în habitusurile clar diferențiate conform principiului de diviziune dominant”.[22]

Habitusurile sunt prezente negreșit și în viața de zi cu zi a cetățenilor societății românești din perioada comunistă, prin rutinizarea practicilor cotidiene (de la diviziunea muncii până la împărțirea sarcinilor domestice). Chiar dacă predispozițiile reproduse social încep să se clatine odată cu apariția mișcărilor de femei încă din secolul al XIX-lea, asta a dus mai mult la o autoconștientizare a femeilor decât la o deraiere de la inerția seculară. Astfel că femeile române de la începutul secolului al XX-lea care aveau acces la piața muncii, pe lângă că erau foarte puține, ocupau locurile cele mai de jos în ierarhia diviziunii muncii, cu meserii ca infirmieră, asistentă medicală, secretară, sau voluntară (muncă neremunerată).

Factorii cei mai importanți care au adus schimbarea în gândirea acelor vremuri dar mai ales în acțiunile femeilor care încep să lupte pentru drepturi a fost accesul fetelor în instituțiile școlare, pe fondul unui context de modernizare și industrializare al României.

Concluzii

Sistemul comunist impus țărilor Europei centrale și de est, deși nu a fost rezultatul unei voințe cetățenești, a fost până la urmă acceptat de oameni.[23] Condițiile socio-politice au făcut ca avantajele ideologiei egalitariste să vină la pachet cu inechitatea socialistă, femeile „beneficiind” de politici ce erau elaborate de stat și nu construite de femei pentru propriile nevoi și aspirații. Chiar dreptul de vot, unul dintre cele mai importante reușite în istoria feminismului românesc, era exercitat mai mult formal, fiind doar un ritual de simulare a democrației, în perioada postbelică mișcarea feministă socialistă era asociată cu emanciparea la comandă, drepturile femeilor (dreptul și obligativitatea de a lucra, salarii egale pentru femei și bărbați pentru muncă egală, reprezentare politică) fiind obținute prin dictat. Fără a ignora îmbunătățirea semnificativă a condiției femeilor, nu putem afirma că în România comunistă a existat o mișcare feminist autentică.

Nu se poate subestima importanța drepturilor obținute de femei în comunism, drepturi pe care până atunci nu le aveau, însă nu se poate nega nici faptul că acestea nu sunt rezultatul unor aspirații proprii sau al unor revendicări explicite ci mai degrabă rezultatul implementării unor directive de partid dictate la un moment dat de ideologia socialistă centrată pe egalitate în toate formele ei (egalitate financiară, egalitate de gen, etc.). Astfel avatarurile feminine (luptătoarea pentru pace, muncitoarea, casnica, țăranca, intelectuala) construite de cele mai multe ori doar discursiv, au fost doar o altă unealtă folosită în sistemul ideologic al României comuniste. „Adevăratul sens al emancipării femeii în regimul comunist a însemnat continuarea raportului de dominare-supunere atât în spațiul privat, cât și în cel public, ambalat ipocrit în discursuri demagogice”.[24]

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională (CCPE).

[22] *Ibidem*, p. 28.
[23] Cf. Aurora Liiceanu, „Privat-public în viața femeilor în România”, în Liliana Popescu (coord.), *Gen și politică. Femeile din România în viața publică,* Meta Graphos, 1999, p. 42.
[24] Aurora Liiceanu, „Privat-public în viața femeilor în România”, în Liliana Popescu (coord.), *Gen și politică. Femeile din România în viața publică,* Meta Graphos, 1999, p. 43.

Bibliografie

1. Bourdieu, Pierre, *Dominația masculinã*, Editura Meridiane, București, 2003
2. Bucur, Maria, Miroiu, Mihaela (editoare), *Patriarhat și emancipare în istoria gândirii politice românești,* Iași, Polirom, 2002
3. Cosma, Ghizela, Țârău, Virgiliu (coordonatori) *Condiția femeii în România în secolul XX*, Presa Universitarã Clujeanã, Cluj-Napoca, 2002
4. Costaforu, Xenia, *Cercetarea monograficã a familiei*, Tritonic, București, 2005
5. Deletant, Dennis, *România sub regimul communist*, București, Fundația Academia Civică, 2006
6. Dragomiri, Otilia, Miroiu, Mihaela, *Lexicon Feminist*, Polirom, București, 2002
7. Fakesch Morar, Aneta-Silvana, *Condiția femeii în imaginarul și în limbajul socio-politic al României postbelice(1944-1964),* manuscris, Timișoara, 2013
8. Gluvacov, Ana, *Afirmarea femeii în viața societății*, București, Editura Politicã, 1975
9. Kligman, Gail, *Politica duplicității*, București, Humanitas, 2000
10. Mihãilescu, Ștefania, *Din istoria feminismului românesc: Studii și antologie de texte (1929-1948)*, Polirom, Iaºi, 2006
11. Miller, David, *Enciclopedia Blackwell a gândirii politice*, București, Humanitas, 2006
12. Popescu, Liliana (coord.), *Gen și Politică. Femeile din România în viața publică*, Centrul AnA, Meta Graphos, 1999
13. Shanley, Mary Lyndon, Narayan, Uma (coord.), *Reconstrucția Teoriei Politice. Eseuri Feministe*, Polirom, Iași, 2001
14. Tãmaș Șircuța, Cristina Florentina*, Viața femeii în România interbelicã*, manuscris, Timișoara, 2013

Webografie

1. Fondul arhivistic de mărturii, Colecția Cicerone Ionițoiu, la http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/ioanitoiu/maniu2/docs/maniu2p_30.htm
2. Istoria C.N.C.R.R., http://www.crucearosie.ro/despre-noi/istoria-sncrr-2.html
3. Mill, John Stuart, *The Subjection of Women*, publicat în 1869, la http://lib.freescienceengineering.org/view.php?id=359948

MARIUS ÎNSURĂȚELU
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

GELLU NAUM AND THE ROMANIAN SURREALISM: CONCEPTUAL DELIMITATIONS

Abstract: Gellu Naum and the surrealist group around him are those who succeed, the first time in our poetry, a successful switch of emphasis from "literary" to "existential". Now the language abandons its usual significance, it acquires the function of a cryptogram that transmits only the mystery behind the message. At the same time, it produces the absolute refusal of any other reality than the dream, of any other truth than the vision, the surreal "dream" cannot avoid anymore the final break from the world of the romantic "dream".

Key-words:literary, existential, transfer, vision, dream.

Din dialogurile lui Gellu Naum cu Sanda Roșescu, reunite în volumul *Despre interior-exterior*, atrag în mod evident atenția convingerea și siguranța cu care poetul vorbește despre suprarealism, dar, mai ales, impresionează determinarea cu care face trimiteri la destinul său individual ca scriitor care și-a format propriile convingeri despre o mișcare ce devenise din ce în ce mai permisivă:

„Eu trebuia să fiu suprarealist, nu se putea să fiu altceva. Aș putea spune că eram predestinat pentru asta. Structura mea, toate drumurile mele duceau într-acolo. N-am căutat suprarealismul, nu mi-am căutat prietenii, i-am întâlnit pe drum, firesc, iar despărțirea s-a petrecut la fel…”[1]

Dintre toți scriitorii momentului, Gellu Naum a intuit cel mai bine cum stau lucrurile cu mișcarea suprarealistă de la noi și din afară. El și-a însușit programul atât în litera, cât și în spiritul lui, într-o deplină consonanță cu ideile lui Breton.

La începutul lui aprilie 1935, într-o galerie bucureșteană, el se întâlnește pentru prima dată cu tablourile lui Victor Brauner. Contemplându-le pe fiecare minute bune, atrage atenția pictorului care îl întreabă dacă îi plac. „Este ceea ce aș fi vrut să scriu”, îi răspunde tânărul. „În cazul acesta, veniți în seara aceasta la mine, dacă vreți, vom vorbi.”[2] Așa are loc, conform lui Rémy Laville, primul contact între Gellu Naum și Victor Brauner, sinonim cu începutul unei prietenii cu totul aparte. Întâlnirea dintre cei doi este crucială și echivalează cu trasarea liniilor unui program foarte apropiat de ceea ce teoretizase Breton, mai cu seamă în al doilea manifest. Așa se face că, de acum înainte, în mai toate serile, îl găsim pe Gellu Naum în atelierul pictorului, purtând discuții ce se prelungesc adesea până în zori. Biblioteca lui Brauner îi va deveni accesibilă lui Gellu Naum, care va putea veni în contact cu texte suprarealiste. Ei vor practica „les cadavres exquis”, iar în cele din urmă vor deturna discuțiile către magie.

Brauner îi va aprecia sincer poezia lui Gellu Naum, iar pentru volumul din 1936, *Drumețul incendiar*, îi va pregăti trei desene. Va urma, la un an, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, tot cu un desen de Brauner. La începutul lui 1938, Brauner pleacă la Paris, fiind urmat,

[1] Gellu Naum, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 31;
[2] Rémy Laville, *Gellu Naum. Poète roumain prisonnier au château des aveugles*, L`Harmattan, Paris, 1994, p. 36;

câteva luni mai târziu, de Gellu Naum. Aici, împreună îl vor vizita pe Breton (1939), care pregătea următorul număr din revista *Minotaure*, iar Gellu Naum se angajează să scrie un articol despre demonologia obiectului.

Evocând episodul parizian, poetul simte nevoia să explice principalul pericol care ar fi putut să amenințe mișcarea, și anume capcanele conștientului și ale teoriei, pe care le văzuse ca fiind principalele obstacole pentru adevărata comunicare poetică. Atmosfera de grup este animată, presărată cu jocuri suprarealiste („cadavre" scrise sau desenate), jucate, după cum relatează poetul, la modul serios, fiind percepute de către membrii grupului ca o acțiune ritualică.

Izbucnirea celui de-al doilea război mondial va face, însă, ca lucrurile să ia o altă întorsătură. Practic, cei doi poeți români, Gellu Naum și Gherasim Luca, se vor trezi singuri, părăsiți de prietenii suprarealiști, iar în luna iunie a anului 1940 vor decide să se întoarcă în țară. În Orient-Expressul care-i aduce înapoi la București le vine ideea de a înființa un grup suprarealist român. Lângă cei doi, în grup vor mai fi cooptați Virgil Teodorescu, Paul Păun, D. Trost și Nadine Krainic (nerecunoscută, peste ani, de Gellu Naum). Deși nesemnificativ la prima vedere, numărul 5 are pentru Naum o încărcătură simbolică foarte puternică. Cum el știa foarte bine istoria grupării pariziene, n-a trecut neobservat amănuntul că ea se bazase pe „cei Cinci" (Aragon, Breton, Eluard, Péret, Unik) care stabiliseră fiecare pas al mișcării suprarealiste. În aceste condiții, gruparea de la București pare o copie la o scară mai mică a celei pariziene, astfel încât, într-o acțiune aproape ritualică, i-au fost copiate și cele mai neînsemnate detalii.

Activitatea lui Gellu Naum în cadrul mișcării suprarealiste de la noi are, fără îndoială, ceva din logica stranie profesată programatic, în acei ani, de generaţiile avangardei. Astfel, după sporadice apariţii în revista ***Meridian*** şi exploatarea până la epuizare a primului său zăcământ liric (***Drumeţul incendiar*** – 1936, ***Libertatea de a dormi pe o frunte*** – 1937, ***Vasco de Gama*** – 1940 şi ***Culoarul somnului*** – 1944), abia în 1945, o dată cu volumul ***Medium***, se pot înregistra primele sale luări de poziţie teoretice, strecurate discret printre pagini de „prozopoezie".

În ***Medium***, opţiunile poetului sunt limpede exprimate: „Am cu mine tristeţea profundă a poeţilor care toată viaţa, dar toată viaţa, s-au căsnit să nu facă literatură, şi până la sfârşit, răsfoind cele o sută şi mai bine de pagini au descoperit că n-au făcut decât literatură. Îngrozitoare decepţie. Dar peste această haină strălucitoare de murdărie, după abrutizantele falduri ale unei poezii copleşitoare prin literarul ei plat şi pompos, convingerea de a fi ferment."[3] „Chinuitorul sentiment că n-am făcut decât poezie"[4], „infectarea" cu literatură până la pragul limită al „cangrenei" vor face obiectul unei terapii furibunde, în speranţa unei comutări reuşite de accent de pe ***literar*** pe ***existenţial***: „...am fost poet cu convingerea că într-o zi, la sfârşitul discursului, voi izbucni în râsul cel mai abject, în urletele cele mai sinistre şi că va fi cel dintâi act poetic la care voi adera fără nici o rezervă."[5] Dar, pentru ca succesul „tratamentului" să fie asigurat, este nevoie de un catalizator esenţial, despre care vorbeşte A. Breton, în ***Al doilea manifest al suprarealismului***: „criza de conştiinţă"[6] care, pentru Gellu Naum, devine „un cancer teribil şi necesar"[7], cu efecte curative miraculoase.

Discursul naumian înțelege acum poeticul ca spațiu al promisiunii: „Ne vom arunca între roțile fierbinți ale acestei caravane de oțel, ne vom prinde cu ghearele de arborii langurosului peisaj și vom simți vântul vijelios prin piepturile noastre ca prin crengile acestor

[3] Gellu Naum, ***Medium***, Editura Modernă, Bucureşti, 1945 – p. 10-11;
[4] Idem, ibidem, p. 13;
[5] Idem, ibidem, p. 14;
[6] A. Breton, ***Manifestes du surrealisme***, Paris, Gallimard, 1972 – p. 76;
[7] Gellu Naum, ***Medium***, p. 12;

arbori."[8] Limbajul abandonează semnificarea uzuală, el dobândește funcția unei criptograme care transmite doar misterul ce învăluie mesajul: „Dacă ne vom opri înaintea unei reclame luminoase e pentru a vedea cum aleargă lumina, dar în tot acest timp vom uita că știm să citim."[9]

Este invocat adesea „un mare bulevard", simbol al căutării încordate, culoar al hazardului obiectiv și al comunicării mediumnice. Străzile, drumurile, culoarele sunt o ilustrare a bretonienelor vase comunicante, care la Gellu Naum se transformă într-un „vas comunicant viu", unde traseele se configurează în absența oricărei constrângeri. El reface parcursul solitarului călător romantic și, parțial, pe cel al atinsului de nevroză poet simbolist, rătăcind pe străzile exasperant de goale, dar populate în schimb cu fantome, vampiri, nebuni sau morți.

Un mod de cunoaștere în care „realitatea internă întâlnește pe cea exterioară, ambele căpătând un singur sens, al lor"[10] este *certitudinea eruptivă*. Aceasta înseamnă osmoza a două dimensiuni (realitatea și suprarealitatea) ce își află un înțeles comun și în care ceea ce pare a se plasa sub semnul purei coincidențe este, de fapt, „soluția adevărului".

În premieră, este adusă în discuție *demonialitatea* obiectelor, o provocare lansată de Gellu Naum încă din timpul perioadei pariziene. Exemplele sunt numeroase și dintre cele mai surprinzătoare: „o piatră ieșită din pavaj […] se rătăcește pe trotuar așteptând victima"[11]; „Ne mirăm când un cuțit […] are indelicatețea de a ne tăia o bucată din deget."[12]

O temă care se delimitează acum obsesiv este cea a morții, înțeleasă însă în cheie suprarealistă, ca „moarte vie". Din recuzita unui asemenea tip de imaginar fac parte corabia-fantomă sau vampirul, ambele fiind elemente de translație între starea de vis și cea de veghe. Poetul ajunge chiar să se întrebe, la un moment dat, dacă nu a căutat cumva moartea, care, conform grilei suprarealiste, este în relație de suprapunere sinonimică cu viața și cu erosul.

O nouă cicatrice a „frăției" estetice cu Breton descoperim în pasajul ce face apologia dezechilibrului psihic ca modalitate superioară de cunoaștere: „Cred că nu e departe ziua când schizofrenia, dincolo de aparentul ei subiectivism, va deveni unul din principalele instrumente de cunoaștere. Poeții, cei dintâi și-au apropiat această minunată lunetă. În mâna lor lumea se schimbă vizibil, își capătă adevărata ei față."[13] Avem, de fapt, aici o insolită traducere liberă a aserțiunii lui Breton din ***Manifestul suprarealismului*** (1924): „il fallut que Colomb partit avec des fous pour decouvrir l` Amerique."[14]

În consecință, se produce refuzul absolut al oricărei alte realități decât cea a visului, al oricărui alt adevăr decât cel al viziunii. „Visul" suprarealist nu comunică în nici un fel cu lumea „visului" romantic, care suferă de „o grijă dubioasă de satisfacție proprie"[15], fiind, pe deasupra, „putred de ideală".[16]

Volumul ***Teribilul interzis*** (1945) cunoaște doi timpi de extensie a diafragmei estetice: unul gnomic, al exploziilor asertive din ciclul ***Cerneala surdă***, care deschide volumul, și al doilea, polemic, din ciclul ***Inventatorii banderolei***, care închide volumul.

Să ne oprim mai întâi asupra ciclului ***Cerneala surdă*** și să observăm abundența sentințelor privitoare la poezie, poet și limbaj. Astfel, primordialitatea poeziei și vocația ei prospectivă sunt induse de afirmații precum: „Poezia nu mai ritmează acțiunea: ea este

[8] Idem, ibidem, p. 17;
[9] Idem, ibidem, p. 20;
[10] Idem, ibidem, p. 29;
[11] Idem, ibidem, p. 33;
[12] Idem, ibidem, p. 32;
[13] Idem, ibidem, p. 27-28;
[14] A. Breton, ***Manifestes du surrealisme***, p. 14;
[15] Gellu Naum, ***Medium***, p. 36;
[16] Idem, ibidem, p. 36;

înainte”[17], ori „Poezia adânceşte rănile pe care le face raţiunea.”[18] De interes special este însă şi un alt pasaj, în care se spune: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menţinut este poezia.”[19] Ideea vehiculată acum este cât se poate de transparentă, în ciuda asamblării paradoxal-umoristice a frazei: vechea poezie, aceea sufocată de „literar”, în care obiectele sunt constrânse să poarte „uniformele cretinizate”[20] ale „frumosului”, „bunului” ori „utilului”, trebuie înlocuită de urgenţă cu adevărata poezie, aceea a „existenţialului”, în care a cunoaşte înseamnă a elibera.

În ce priveşte poetul suprarealist, el „vede în măsura în care orbeşte”[21], adică în măsura în care privirile sale se îndreaptă spre interior. De asemenea, poetul modern trebuie să fie capabil de „a se mişca în vis”[22] cu aceeaşi dezinvoltură cu care omul simplu se plimbă duminica pe stradă.

De întinsă rezonanţă procedurală se bucură consideraţiile lui Gellu Naum despre fundamentala „neîncredere în poezie”[23], de la care poetul modern trebuie să plece în articularea discursului liric. El anunţă şi legitimează astfel traseele ulterioare ale unui Marin Sorescu, Petre Stoica, Virgil Mazilescu ori ale unei întregi serii de poeţi reprezentativi ai generaţiei `80.

Pe de altă parte, ideea că libertatea nu înseamnă „orice lucru permis”[24] mărturiseşte explicit impulsurile spre pozitivare ale artei suprarealiste, aşa cum o înţelege Gellu Naum în principiile sale fundamentale de funcţionare. Suprarealismul nu dărâmă vechii idoli ca să dănţuiască paroxistic pe rămăşiţele lor, precum face dada-ul, în cazul său înverşunarea de-construcţiei este generată de nerăbdarea zidirii pe alte temelii.

Inventatorii banderolei atacă poziţiile lui Gherasim Luca şi D. Trost, din ***Inventatorul iubirii***, ***Un lup văzut printr-o lupă*** şi ***Vision dans le cristal***. În ce-l priveşte pe Gherasim Luca, „sentinţa” lui Gellu Naum e fără echivoc: „Atitudinea teoretică a d-lui G. L. în faţa poeziei ni se pare, în negaţia ei simplistă, cel mult tot atât de avansată ca a dadaiştilor...”[25] Iată, aşadar, încă un argument în sprijinul ideii conform căreia gruparea suprarealistă românească, al cărei exponent de prim rang a fost Gellu Naum, preconiza reformarea lirismului nu prin negarea „simplistă”, goală, retorică a acestuia, ci prin re-substanţierea lui imediată, manevră însoţită de o prealabilă mişcare seismică, de o negaţie „profundă”, cromozomială a discursului obnubilat de „literarul” anchilozat şi pompos.

Nici D. Trost nu are o soartă mai bună, el fiind acuzat că practică „poliţismul oniric”[26], inaugurând „o nouă cenzură a visului”[27] ce va conduce la îngroşarea tot mai greu de surmontat a liniei de demarcaţie între „viaţa noastră trează şi cea onirică.”[28]

Revolta lui Gellu Naum este, de altfel, pe deplin explicabilă, mai ales după lectura unor fragmente ca acesta: „respingem, sub toate aspectele lor, arta, natura, separarea societăţii în clase.”[29] În acelaşi timp, poziţia lui Gellu Naum în faţa unor asemenea „scuipături

---

[17] Idem, ***Teribilul interzis***, Bucureşti, 1945, p. 11;
[18] Idem, ibidem, p. 11;
[19] Idem, ibidem, p. 16;
[20] Idem, ibidem, p. 18;
[21] Idem, ibidem, p. 14;
[22] Idem, ibidem, p. 17;
[23] Idem, ibidem, p. 16;
[24] Idem, ibidem, p. 12;
[25] Idem, ibidem, p. 95;
[26] Idem, ibidem, p. 93;
[27] Idem, ibidem, p. 93;
[28] Idem, ibidem, p. 93;
[29] Gherasim Luca, ***Inventatorul iubirii***, p. 17;

ideologice”[30] nu mai lasă nici un dubiu asupra accepţiunii constructive în care acesta din urmă a înţeles actul artistic suprarealist.

Tot în 1945, apare şi manifestul ***Critica mizeriei***, semnat împreună de Gellu Naum, Paul Păun şi Virgil Teodorescu. Ceea ce urmăresc cu precădere cei trei, în acest moment, nu sunt clarificările teoretice, nici discutarea eficienţei unei metode sau alteia, ci incriminarea acelor autori care fac parte din aparatul de reprimare al criticii oficiale, dar şi a acelora care, slabi de înger, au făcut pasul înapoi în faţa presiunilor concertate.

Fără a insista prea mult asupra acestei broşuri ce pare a-şi face un titlu de glorie din promovarea atacurilor la persoană (sunt „măcelăriţi” acum, fără urmă de remuşcare, T. Vianu, G. Călinescu, Perpessicius, A. Marino, Virgil Ierunca, dar şi Ion Caraion, Miron Radu Paraschivescu ori chiar Saşa Pană), vom remarca, totuşi, chiar în debutul ei, o delimitare a conceptului de suprarealism. Concret, acesta ar consta din „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului.”[31] Ca şi în numeroase alte împrejurări, strădaniile programatice ale suprarealiştilor români se dezvoltă în prelungirea postulatelor lui Breton, în acest caz din ***Al doilea manifest al suprarealismului*** (1929): suprarealismul şi-a propus, printre cele mai importante obiective, „să elibereze expresia umană sub toate formele sale.”[32]

În 1946, în colaborare cu Virgil Teodorescu, Gellu Naum încredinţează tiparului o altă broşură din „colecţia suprarealistă”, intitulată ***Spectrul longevităţii. 122 de cadavre***. În paginile acesteia sunt reunite proze cu „sens profetic”[33] şi cugetări, printre care îşi fac loc şi divagaţii de doctrină. Dintre acestea, trebuie trecute în revistă cele cinci „pivoturi actuale”[34] ale suprarealismului, aşa cum le aproximează cei doi:

a) încrederea deplină în „automatismul psihic pur” (A. Breton) ca mijloc de investigare a suprarealităţii;
b) convingerea că dialectica este aceea care poate soluţiona întreaga pleiadă a „antinomiilor care copleşesc pe om”[35];
c) recunoaşterea „hazardului obiectiv”[36] ca indice de reconciliere a scopurilor naturii şi a scopurilor omului;
d) anexarea umorului negru la „aparatul psihic”[37];
e) pregătirea vieţii mitice în vederea unei minuţioase salubrizări.

Cele „122 de cadavre” care încheie volumul sunt, de fapt, 122 de „sentinţe”, din care am reţinut două, foarte importante în conturarea concepţiei despre poezie a grupării suprarealiste conduse de Gellu Naum. Astfel, „oracolul a uitat să pună virgule”[38] trimite spre deplina libertate de mişcare în interiorul textului, către care trebuie să năzuiască poetul suprarealist, în timp ce formula „se poate numi poet numai acela care deformează cu preciziune”[39] reafirmă desluşit opţiunea mişcării pentru un principiu ordonator. Foarfecelor dadaiste cu spume la gură, suprarealiştii le opun travaliul demolării cu finalitate constructivă.

Acelaşi an, 1946, marchează apariţia unui alt volum în aceeaşi „Colecţie suprarealistă”. Este vorba de ***Castelul orbilor***. Chiar de la început, autorul pare decis să urgenteze încheierea preparativelor pentru „solemnul ceremonial al ereziei”[40], de a cărui bună

---

[30] Gellu Naum, ***Teribilul interzis***, p. 95;
[31] Idem, ***Critica mizeriei***, p. 3;
[32] A. Breton, ***Manifestes du surrealisme***, p. 108;
[33] Gellu Naum, ***Spectrul longevităţii. 122 de cadavre***, p. 7;
[34] Idem, ibidem, p. 26;
[35] Idem, ibidem, p. 26;
[36] Idem, ibidem, p. 26;
[37] Idem, ibidem, p. 27;
[38] Idem, ibidem, p. 36;
[39] Idem, ibidem, p. 48;
[40] Idem, ***Castelul orbilor***, p. 13;

desfăşurare depinde dobândirea „unei disponibilităţi virginale.”[41] Foarte important în acest context devine limbajul poetic. Acesta nu mai poate fi acum decât un „langaj al perturbaţiunii”[42] care „acţionează şi transformă.”[43]

Incitante sunt şi notaţiile referitoare la actul poetic. Astfel, poezia trebuie să se constituie într-un exerciţiu al libertăţii absolute, ea fiind „incompatibilă cu cea mai mică îngrădire dogmatică.”[44] De asemenea, ea trebuie să aibă un caracter anticipativ, profetic, în vreme ce legăturile pe care le stabileşte între lucruri sunt, obligatoriu, „de natură magică.”[45] Toate acestea, plus ideea unei dinamici sinonime cu viabilitatea demersului creator, sunt adunate cu grijă în următorul pasaj: „Poetul a săvârşit un miracol: vocea lui este o reflexiune asupra miturilor iniţiale, o erezie capabilă să sfărâme dogmele. [...] Ea asigură perturbaţiunea necesară, îndoiala asupra a ceea ce este ţinut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil.”[46]

Nu putem încheia însă notaţiile legate de ***Castelul orbilor***, fără a aduce în discuţie o afirmaţie ce degajă imense energii subterane, şi anume „ poetul spune totdeauna mai mult decât vorbeşte.”[47] Un rând pierdut într-un volum cu un tiraj neînsemnat asigură iluminatul şi agentul termic pentru o întreagă metropolă poetică, al cărei prim imobil s-a înălţat în 1936, anul când ***Drumeţul incendiar*** vedea lumina tiparului. Limbajul poetic, poemul trebuie să se deschidă înspre sens, „a vorbi” trebuie să dea de perete porţile ce duc spre „a spune”, a comunica, a transmite un mesaj purtător de sarcină semantică. „A vorbi” puţin, cu zgârcenie chiar, şi „a spune” tot ce e de spus, iată legământul chinuitor al artei suprarealiste.

Acest periplu în interiorul cuptorului dogmatic al grupului suprarealist condus de Gellu Naum mai cunoaşte, totuşi, încă un reper indispensabil: volumul ***Poetizaţi, poetizaţi...***, apărut în 1970, dar care reproduce o serie de fragmente teoretice mult anterioare, printre care şi ciclul ***Albul osului*** (1947). Consideraţiile prezente aici alcătuiesc un substanţial profil sintetic al tuturor secvenţelor strecurate până acum, timid, între pliurile insuficiente ce delimitează două fragmente în proză: „...este secretul şi puterea ei (a poeziei – n.n.) acesta, de a frânge sistemele, de a le face să delireze, de a produce, în curiosul ei joc, fuziunea spontană, de a mări până la explozie fisurile oricărei direcţii devenită osificantă. Este secretul şi puterea poeziei acesta de a asigura primenirea permanentă a unui „sus” anchilozat, cu ajutorul elementelor stârnite, scormonite din partea cea mai profundă a „josului”. [...] Acesta o face să scape cu uşurinţă de la orice încercare de definitiv, să lărgească orice limită, orice definiţie care ar încerca s-o cuprindă, să nu se arate decât ca un mobil perpetuu celor ce încearcă s-o fixeze, ca o erezie celor ce încearcă s-o dogmatizeze.”[48]

În fine, o altă frază cu relevanţă în planul doctrinei despre poezie a lui Gellu Naum asupra căreia vom insista acum este tot din ***Albul osului***: „Dorim să înviem fără a muri în prealabil.”[49] Comentând, în câteva cuvinte, această afirmaţie şocantă, vom spune că Gellu Naum impune într-o bună măsură un tratament similar poeziei sale: o eviscerează menţinând-o numai el ştie cum în viaţă, apoi îi deturnează întregul metabolism spre un alt fel de existenţă. El recurge, dacă putem spune aşa, la un procedeu original, acela al „învierii” din viaţă.

---

[41] Idem, ibidem, p. 13;
[42] Idem, ibidem, p. 16;
[43] Idem, ibidem, p. 16;
[44] Idem, ibidem, p. 18;
[45] Idem, ibidem, p. 19;
[46] Idem, ibidem, p. 17;
[47] Idem, ibidem, p. 16;
[48] Idem, ***Poetizaţi, poetizaţi...***, p. 86-87;
[49] Idem, ibidem, p. 104;

BIBLIOGRAFIE

1. Naum, Gellu, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003

2. Laville, Rémy, *Gellu Naum. Poète roumain prisonnier au château des aveugles*, L`Harmattan, Paris, 1994

3. Naum, Gellu, *Medium*, Ed. Modernă, București, 1945

4. Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972

5. Naum, Gellu, *Teribilul interzis*, Tipografia I.C. Văcărescu, București, 1945

6. Naum, Gellu, *Critica mizeriei*, Editura Modernă, București, 1945

7. Naum, Gellu, *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, București, 1946

8. Naum, Gellu, *Castelul orbilor*, București, 1946

9. Naum, Gellu, *Poetizați, poetizați…*, Ed. Eminescu, București, 1970.

MIHAELA-ADELINA CHISĂR-VIZIRU
West University of Timişoara

GEORGE BĂLĂIȚĂ. THE PARABLE OF A PALLADIAN OF REALITY

Abstract: Gambling on a solid bibliographical basis, as well as on writer's testimony in interviews, the study is meant to synthetically present George Bălăiță's vision regarding the idea of literature. Therefore, it is surprised the image of the creator as central figure of the work, could this be character, alter ego of the writer or theoretical marker. He gives the measure for George Bălăiță's literary beliefs, in a speech in which, behind the theoretical accents, we can distinguish the diabolical pleasure of writing and the talent of a writer confident in the idea that the literature is a way of being. The art of writing is the hackney's prerogative that, with abnegation, renders the facts, becoming a genuine disciple of the reality, which he submits by the force of the imagination.
Furthermore, we will highlight the fact that in the entire creation there is an unity of the artistic vision, whom the author keeps by strong beliefs regarding literature and by an unique manner of investigating real, invoking the sensitive resorts of the human being, that fundaments the reality by the power of speech, through the art of talking and the art of writing.

Keywords: contemporary writer, the art of writing, artistic vision, reality-fiction relationship, investigating the real.

Deși debutează în anii '60 (cu volumul de proză scurtă *Călătoria*), atenția criticilor va fi îndreptată asupra sa abia în 1975, când publică romanul *Lumea în două zile,* o carte devenită, în scurt timp, un fel de *centru de greutate* al operei sale în funcție de care aceasta va fi reașezată. S-a creat astfel o **imagine fragmentară** care își găsește completarea în **proza scurtă** a lui George Bălăiță, în **articolele dispersate** în numeroase publicații, precum și în **interviurile** pe care scriitorul le-a acordat de-a lungul vremii. Fără doar și poate că *Lumea în două zile* este cartea care a rezistat timpului, impunându-se ca operă de referință a literaturii române, însă trebuie remarcat faptul că ea face parte dintr-**un laborator de creație cu vocația eterogenității**, din *magma* unei opere al cărei autor se declară *un rob al cuvântului scris*.

Prezență discretă, dar nu neînsemnată, în viața literară, Bălăiță mărturisește adesea că scrierile sale nu au urmat un anume *program estetic* dovedind, cu toate acestea, că are convingeri solide în ceea ce privește literatura, expunându-le cu încrederea celui care știe că *îndelectnicirea sa este prima din lume* și, totodată, declarându-se „[…] un scriitor adevărat. Un bun profesionist. Un rob al cuvântului scris. Un stăpân al himerelor mele, care, la rândul lor, mă digeră lent și mă elimină de fiecare dată într-o stare jalnică"[1].

Viziunea lui George Bălăiță asupra ideii de literatură nu înseamnă neapărat *sistem teoretic*, cuantificabil în aserțiuni care impun anumite limite, ci mai curând sunt identificabile *detalii tehnice* ale operei, *elemente de substrat*, care pot fi citite ca o **propedeutică** pentru înțelegerea creației sale. Primul *actant* care se impune în discuția despre literatură este cel care o creează, cel care scrie **— scriitorul —** sau, pentru a utiliza termenul preferat de George Bălăiță, **scribul**. În această ordine de idei, autorul subliniază că „scribul este la mine cel care

[1] George Bălăiță, *Între omul care vorbește și omul care scrie este un gol de netrecut, inerviu consemnat de C. Stănescu,* inclus în vol. *Opere III, Marocco (II),* Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011, p. 344.

scrie. Cel care scrie lumea. Hai să zicem purtătorul de cuvânt al realității. Dar și al realului. Dar și al iraționalului. El include și stăpânul, și sclavul. El mi-a ieșit în cale în *Ucenicul neascultător,* dar a existat nenumit din clipa când m-am pomenit scriind”[2]. **Scribul** devine astfel o **figură centrală** a operei lui George Bălăiță, o **emblemă** a ideii de literatură, care configurează un ansamblu de reprezentări literare, el putând fi *autor*, *personaj* și *concept*. Este așezat în **descendența cronicarului** care, *martor al timpului său*, al unei realități istorice *descrie lumea* și căruia nu i se poate contesta **preocuparea pentru minuțiozitate**. La capătul condeiului se află întreaga realitate, un spectacol inedit privit cu detașare, cu *ochii de piatră* ai scribului care știe că *a (de)scrie lumea* echivalează cu a o stăpâni. Gândită astfel, strădania cronicarului este suspectă de a fi o *pseudoconstrucție*, apărând întrebarea „[…] dacă nu cumva, la uma urmei, cronicarul, bunăoară, nu construiește ci face doar descrierea unei construcții […]. Așa că s-ar putea spune că el nu există? Și că numele lui, dacă nu-i este cu supărare, poate fi pomenit din ce în ce mai rar pe măsură ce cronica înaintează? Și în cele din urmă poate dispare cu totul? Și că îndată ce va căpăta destulă substanță, când va fi esență dar și înveliș, când va fi cu adevărat vie cronica ar putea eventual să se scrie pe sine din sine, ar căpăta fără doar și poate autonomia ființei gânditoare, după cum însuși cronicarul scrie undeva? Cronica, vezi bine, i-ar spune cronicarului; acum să te mai scriu și eu pe tine!? Rânjind ca o muiere rea, și el pierind într-o clipă?”[3]. Este un discurs cu accente teoretice subliminale despre **relația creator — creație**, în care *cronica*, adică *opera,* este suficientă sieși, anulând autoritatea creatorului ei, știut fiind de la Flaubert că ***omul nu este nimic, opera este totul***.

Existând *ab initio,* dar abscons, **scribul** apare explicit în *Ucenicul neascultător*, într-un **amplu monolog** care instituie **autoritatea diacului ca martor (spectator) al realității** pe care o închide în cărțile sale prin **cuvânt**, transgresând spațiul și timpul. Eugen Simion dezaproba citarea acestui monolog, chiar dacă îl califica *de mare efect*, considerând că atenția criticii nu trebuie să fie cantonată în acest punct, din moment ce „există și alte discursuri ale autorului în acest vast discurs care sparge cronologia evenimentelor și unghiurile de vedere”[4]. Este de necontestat *pluralitatea instanțelor narative*, dar monologul devine indispensabil unei analize care are în vedere perspectiva autorului asupra creației, oferind **o viziune inedită** prin această *parabolă a scribului* pentru care **realitatea există în măsura în care poate fi descrisă**.

George Bălăiță face **elogiul scribul și al uceniciei** sale, din care nu lipsește **orgoliul plăsmuitorului**, conștient că are capacitatea de **a răzbi spre eternitate** prin durabilitatea operei sale, astfel că numele său *o să-l poarte Secolii din gură-n gură*. **Scribul** este expresia **inițiatului desăvârșit, așezat sub semnul neascultării,** ceea ce îi conferă autenticitate. În timp ce totul este supus vremelniciei, numai *ce este scris rămâne cu adevărat*, ca dovadă a tot ceea ce *a fost*. **Papirusul**, **cerneala** și **pana — *uneltele de scris* —** au o însemnănate neobișnuită, fiind obiecte care capătă valențe ritualice în această formă de instruire, *scriptică* pentru că „ucenicia inițiază într-o știință eternă, cu valoare de mărturie peste timp”[5]. *A scrie* este **puterea**, dar și **plăcerea** scribului, iar lumea un mare spectacol la care asistă detașat și pe care îl cuprinde într-un *sul de papirus*, atent la toate amănuntele.

La un alt nivel de înțelegere, **scribul este un *alter ego* al romancierului George Bălăiță,** care păstează convingerea că „puterea mea e să descriu lumea. […] Cauzele, și motivațiile, și tot felul de implicații psihananalitice și psihologice, abisale etc, nu mă interesează direct. O spun deseori: dacă descrierea mea conține cauze și motivații, tot felul de

[2] *Ibidem*, p. 354.
[3] *Idem, Ucenicul neascultător*, Editura Albatros, [București], [1977], p. 11.
[4] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, [Casa de editură «Litera»], [Chișinău], 1998, p. 45.
[5] Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, vol. I: *Cucerirea tradiției*, Editura Cartea Românească, [București], 1985, p. 573.

explicații de care te izbești zilnic și pe care le visezi noaptea, atunci cu atât mai bine. Dacă nu, înseamnă că am ratat, că am pierdut pariul; miza este însă foarte mare"[6]. În această ordine de idei, **între realitate și ficțiune se stabilește o relație insolită**, autorul menționând că „pentru mine, literatura e un mod de a fi. Realitatea e un punct de plecare, dar atât, pentru ficțiunile mele. Eu cred în forța suavă a imaginației. Fără creativitate, fără harul de a gândi «pe cont propriu» lumi imaginare, care includ, dar depășesc enorm cotidianul, te duci numai la vale, nu urci nicăieri. […] Până una alta, eu scriu. Mă lepăd de aroganța persoanei întâi singular, mă feresc de ipocrizia persoanei a doua plural. Ca și cum mie nu mi se întâmplă nimic și totul se întâmplă celorlalți. Am în mine ceva de debutant, nadăjduiesc, bine temperat! Unul care nu se grăbește. Unul care scrie ceva fără început și sfârșit. Cine știe, poate fac parte dintr-o *scriere* absolută, poate sunt un ucenic al Scribului. Scriu tot timpul, dar nu sunt grafoman. Public foarte puțin. Mai degrabă din instinct decât dintr-un «program» "[7]. *Ucenic al scribului* sau chiar scribul însuși, George Bălăiță are *harul de a inventa lumi*, care trăiesc datorită unei forțe epice neobișnuite, impusă prin tehnica detaliului într-o ficțiune cu intenția de *a depăși cotidianul*, de a surclasa realitatea, păstrând-o doar ca un reper exterior asupra căruia imaginația acționează până când i se substituie.

O **replică a scribului** este *ajutorul de chirurg*, un aventurier în Țara Nimănui care năzuiește să scrie „[…] cartea vieții mele, maxima: *o poveste pentru nimeni, despre nimic*"[8], dar care se împiedică de *pragul primei fraze*, astfel că el „[…] nu scrie. El este mai degrabă socratic"[9], gândind o operă utopică *pentru nimeni, despre nimic*. Personaj, *alter ego* al autorului sau reper teoretic, **scribul** dă măsura convingerilor literare ale lui George Bălăiță, într-un discurs în care, dincolo de accentele teoretice, se disting *plăcerea diabolizantă* a scrisului și talentul unui scriitor încrezător în ideea că *literatura este un mod de a fi* astfel că, până la urmă, „pentru mine, scrisul este chiar viața mea. Știu că așa ceva nu se mai poartă, este perdant, caraghios, imatur. Nu mai pot schimba însă nimic. Sunt un produs al lumii inventate de mine"[10].

Arta de a scrie este apanajul scribului care, cu abnegație, redă tot ceea ce se întâmplă, convertindu-se într-un veritabil *discipol al realității*, pe care o supune prin *forța imaginației*. Cu toate acestea nu își arogă dreptul de a osândi, de a critica ceea ce (de)scrie, privind totul cu *ochi reci* întrucât „nu judec oamenii și lucrurile. Le dau doar un nume. Felul meu de a vedea lumea este să o povestesc. Cauze și motivații? Nu le numesc. Ele se găsesc oricum în poveste. Ele sunt ADN-ul poveștii. Dacă nu, povestea se uită, nu există. Dar eu nu lucrez în laboratorul unde se «analizează» povestea. Nu sunt nici «inventatorul» poveștii. Nici «stăpânul» ei. Eu sunt scribul. Un fel de administrator sau distribuitor al poveștii omului, a lumii care nu este proprietatea nimănui. Nici măcar a celui ce s-a numit pe sine «proprietar unic» al unui oarecare ținut Yoknapatawpha, imaginat se pare de el însuși, un anume William Faulkner din New Albany […]"[11]. Aceste *atribuții ale scribului*, de *a administra* sau *a distribui* povestea, explică opțiunile lui George Bălăiță care, deși creează un topos **— Albala —** nu se declară stăpânul acestuia, imprimând o anume detașare față de operă, aceasta fiind suficientă sieși datorită *poveștii*, departe de orice urmă de vanitatea a autorului. Cu alte cuvinte, **a povesti este esența oricărui text scris**, miza fiind aceea de a supune investigației cotidianul, într-**un exercițiu neîntrerupt în *arta de a scrie***. Indiferent ce scrie, George Bălăiță are întotdeauna

[6] George Bălăiță, *Plăcerea scrisului mă diabolizează!*, interviu consemnat de Iolanda Malamen, inclus în vol. *Opere III, Marocco (II)*, Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011, p. 432.
[7] *Idem, Fără harul de a gândi pe cont propriu lumi imaginare, care includ, dar depășesc cotidianul, te duci numai la vale, nu urci nicăieri,* interviu consemnat de Ion Simuț, inclus în *op. cit.*, p. 378.
[8] *Idem, Domino*, inclus în *op. cit.*, p. 50.
[9] *Idem, Sunt un produs al lumii inventate de mine*, interviu consemnat de Ioana Revnic, inclus în *op. cit.*, p. 472.
[10] *Ibidem*, p. 457.
[11] *Idem, Domino*, inclus în *op. cit.*, p. 58-59.

același scop, mărturisind în acest sens că „îmi place să cred că tot ce scriu (chiar și o scriosare ocazională) este un exercițiu de pr**oză**. Păstrat sau aruncat la coș. Ținta este una singură: **arta prozei**. […] Sugestia, dar și «expresia» vin din Pessoa. Proza, crede el, este «maxima», peste muzică și poezie. Așadar o proză elaborată, un «sistem» care include toate genurile literare. Dacă nu cumva le desființează! Mi-ar plăcea să fiu citit în grila asta. Nu propun un model, doar imi exprim propria natură. Natura mea îmi forțează mâna, mă ispitește să observ și să «notez» tot. Sistemul mă obligă să aleg ce trebuie. Câteodată îmi iese! Arta prozei nu este o judecată de valoare. Este doar un test de rezistență. Etc."[12].

Chiar dacă nu propune un model de interpretare, *o grilă*, George Bălăiță sugerează **o receptare laxă a operei** sale **—** viabilă în contextul contemporan **—** dincolo de ceea ce înseamnă rigoarea unui anume gen literar, menționând că „publicistica mea […] este o formă a prozei mele. Cu absențe și ezitări, cu teamă și siguranță, convins că sunt cel mai bun de pretutindeni (!) sau un nătărău care a făcut cea mai nepotrivită alegere"[13]. Privită din această perspectivă, **opera devine un necontenit *test de rezistență* dat în fața hârtiei** și din care *arta de a scrie* are mereu de câștigat. Evident, nu trebuie să se înțeleagă de aici că între paginile de proză și cele de publicistică scrise de George Bălăiță se poate pune, fără ezitare, semnul egalității. Păstrând proporțiile, **publicistica este o expresie din *ars scriendi***, un exercițiu pe care autorul îl practică datorită aceleiași *plăceri diabolizante* a scrisului.

Vorbind despre **primele povestiri publicate**, care doar anunțau *un scriitor talentat,* George Bălăiță le recunoaște limitele, menționând că „[…] toate erorile și confuziile din primele povestiri îmi aparțin în exclusivitate! Nu aveam un program estetic «personal»; mișcarea literară a timpului, ea însăși nu avea unul clar. Ceea ce se teoretiza era în general fals. «Moralmente» eram un om al timpului meu. Am vrut mereu să fiu un om al timpului, să epuizez toate experințele cu putință. Am înțeles destul de târziu că, dacă literatura nu ia naștere organic (și cu specificul ei care omologhează realitatea, dar e *altceva*) din experiența trăită total, asimilată și nu înghițită în silă, șansele ei scad considerabil… «Esteticește» nu prea știam ce vreau. Dar aveam instincte bune"[14]. Chiar și *fără program*, dar avându-l drept model pe eroul lui Lermontov - Peciorin - tânărul *scriitor talentat* înțelege *substanța organică a literaturii* și fără să se izoleze într-un *turn de fildeș*, alege să își asume existența ca *un cumul de experiențe fundamentale,* înaintea celei literare. Cu **imprecizia inerentă începutului** *unui scriitor care nu a știut încă din leagăn că va face literatură*, primele proze ale lui George Bălăiță merită să fie supuse unei analize de profunzime, chiar și pentru a sesiza **matricea operei de mai târziu** care a surprins, în timp ce, în accepțiunea criticii, cele dintâi texte rămân numai „exerciții de digitație literară"[15]. În replică sau, prea mult spus, acrimonios, George Bălăiță alege ca subtitlu pentru volumul *Gulliver în Țara Nimănui* (1994) sintagma *exerciții de arta prozei*. Volumul include **texte eteroclite cu valențe confesive** și aduce un plus de culoare *portretului provincialului*, care — utilizând un termen specific sportului, atât de familiar autorului — *se antrenează în arta prozei*.

Așadar, *formula epică* abordată mai târziu, care a făcut exegeza să regândească locul pe care George Bălăiță îl ocupă în literatură, vine după intense *exerciții de arta prozei*. Astfel, ancheta asupra morții lui Antipa din *Lumea în două zile* și cronica Adamilor din *Ucenicul neacultător,* sunt două expresii ale epicului în care *scribul — cronicarul* are rolul esențial. La acest nivel al *(non)implicării naratorului în poveste,* Ioan Holban propune o scindare a operei

[12] *Idem, Sunt un produs al lumii inventate de mine*, interviu consemnat de Ioana Revnic, inclus în *op. cit.,* p. 474-475.
[13] *Ibidem,* p. 474.
[14] *Idem, Cubul este gândit. Sfera e ivită din neant*, interviu consemnat de Tania Radu, inclus în *op. cit.,* p. 322-323.
[15] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române:5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, [Pitești], [2008], p. 1149.

lui George Bălăiță, decelând „[…] două etape distincte: prima perioadă, aceea a volumelor *Călătoria* (1965), *Conversând despre Ionescu* (1967) și *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* (1968) este marcată de prezența naratorului ca demiurg, creator omniscient; a doua etapă, aceea a romanelor *Lumea în două zile* (1975) și *Ucenicul neascultător* (1977), afirmă integrarea naratorului în discurs, refuzând, implict, omniscineța autorului clasic"[16]. Este o tipologie literară pe care Holban o analizează pe larg în studiul său, subliniind că „[…] proza lui George Bălăiță, ale cărei coordonate principale se precizează pe traiectul parcurs de la volumul de debut, *Călătoria* și până la romanul *Ucenicul neascultător,* propune, în esență, o nouă modalitate de cunoaștere a lumii, a realității obiective. Astfel, atât manifestarea personajului în narațiune, cât și demersul naratorului însuși constituie o viziune de esență fenomenologică asupra lumii, care afirmă primatul subiectivității. […] Primatul precepției subiectivității înseamnă primatul experienței lumii pe care se întermeiază ideea de adevăr: *a percepe* devine echivalentul lui *a descoperi* (a crea) și *a da sens* lucrurilor"[17].

Așadar, se observă o *altfel* de percepție a lumii, de *investigare a realului*, apelând la resorturile senzoriale ale ființei, care **fundamentează realitatea prin puterea cuvântului**, prin *arta de a vorbi* și *arta de a scrie*. În spiritul aceleiași discuții, Ioan Holban sesizează o **corespondență între *gând, vorbă și cuvânt***, ca principii ordonatoare ale narațiunii, dar și ca elemente fundamentale care lămuresc identitatea personajelor lui George Bălăiță, astfel că „pentru Chirică Samca sau Rafael Finți, *a fi înseamnă a vorbi*: «Vorbesc, deci exist!»; pentru Artimon sau Palaloga, *a fi înseamnă a gândi*: «Nu se gândise, deci nu existase»; pentru Naum, personajul focal al ultimului roman, *a fi înseamnă a numi* (a înfăptui): «Eu sunt aici vorbă, suflare. Faptă ești tu cu povestea ta scrisă. Scrie.»"[18].

Extrapolând, pentru George Bălăiță ***a fi* înseamnă *a (de)scrie***, *a nota tot* cu o deosebită *vocație a amănuntului*, sondând realitatea într-un discurs în care *arta de a scrie* este *miza scribului stăpânit de dorința de a cuprinde totul prin cuvânt*. Proze scurte, texte confesive sau ample construcții epice, toate sunt ieșite din aceeași viziune a unui scriitor pentru care **esența cotidianului se stabilește prin cuvânt și se închide într-un papirus,** un scriitor convertit într-*un diac al realității* cu solida convingerea că doar *ce este scris rămâne cu adevărat*.

Bibliografie

Bălăiță, George, *Lumea în două zile*, Editura Eminescu, București, 1975.
Bălăiță, George, *Ucenicul neascultător*, Editura Albatros, [București], [1977].
Bălăiță, George, *Opere III, Marocco (II),* Cronologie de Marilena Donea, Editura Polirom, [Iași], 2011.
Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, [București], 1987.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, [Pitești], [2008].
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, [Casa de editură «Litera»], [Chișinău], 1998.

Aknowledgement: *Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

[16] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, [București], 1987, p. 137.
[17] *Ibidem*, p. 142.
[18] *Ibidem*, p. 144.

ȘTEFANIA MARIA CUSTURA
"Sapientia" University of Transylvania, Miercurea-Ciuc

IDENTITY AND ALTERITY IN A SEVENTEENTH CENTURY DIARY

Abstract: The theme of our research is the binomial identity-alterity, reflected in an intimate diary of the seventeenth century from Transylvania, written by Andreas Hegyes, captain of the Trabants in Brasov. He writes down between 1613-1617 aspects of the town's life with almost daily frequency, in the form of short sentences, and frugally, from his own biography. A double chronicle, of the social life and also of the author's emotional states, the diary appears as an impulse of the sixteenth century Reform that generated the unprecedented spread of reading and writing. We were preoccupied with the social, juridical and also personal reasons of the Diarium, borderline text between literary and non –literary. The confessions of captain Andreas Hegyes, about the Saxons' politics, about their relationships with two Empires, the Habsburg and the Ottoman, must be read as identity discourse. We can discover an important component in the imagological research in the memorialistic document of a remarkable personality of the Saxons, that of the relation between self-image and hetero-image, between the Saxons' self image and the relationship with the Other, with alterity. From this perspective, the diary unveils the Saxons' way of life but, mostly, the political and social relations, with other ethnies, especially the Hungarians. Andreas Hegyes' Diarium must not be read as literature of the subjective type, because its intentionality was not a direct-confessing one but of the documentary type, a forma mentis specific to the seventeenth century.

Keywords: imagology, identity, alterity, Saxons, Hungarians.

1. Introduction

Andreas Hegyes' *Diarium*, published in volume V of the documents collection Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt and revealed through its translation and partial publication by journalist Andrei Damian in 2011, casts a new light on the daily life in the seventeenth century in the most interesting medieval town in Transylvania, Brasov, that acquired an envious status of Stadtrepublik, meaning political, economical and social independence up until 1700. Blowing the dust off old chronicles, everything we learned from the history books on this period comes to life, becomes human and dynamic through the notes, though cautious enough and little intimate of Andreas Hegyes captain of the Trabants on the Saxons' culture, understanding the term culture in the definition that Emil Durkheim gives it, a way of life of the members' of a society (Durkheim, 2003, p. 68). We were not interested in the study of the species of the diary and its content (which must constitute the object of a consistent research together with other diaries of the Middle Ages in Brasov) but mostly the immanent process of self-defining of the diarist, through permanent relating to alterity. Judging the Other is done through the permanent answer that identity gives the stimuli coming from the other ethnies. Andreas Hegyes is a knight of the citadel and in the well-known chivalresque spirit he paints a luminous picture of those on whose behalf he speaks (although the diary is not written on order, but at his own initiative). "The Honourable Wise Council," "honest centumviri" (centumviri were made up of a hundred men, decision makers in managing the town, n.n.) or "honest gentlemen" are invoked each time facts or decisions of the town are written down. Talking about himself, the medieval diarist refers to

the community he is proudly part of. The Self becomes consubstantial to All. From these positions, the image of alterity is materialized in the typology of the Foreigner , treated with hostility and exclusion, and that of the Traitor, as embodiment of evil, that needs exorcising. As we will see, these typologies are drawn from the Hungarian people, profoundly disapproved of.

2. The development of written culture in Brasov

The species of diary makes a timid appearance in the European cultural landscape, beginning with the seventeenth century, at first in the shape of the chronicle. The notorious example is Samuel Pepys' diary, a secretary in the British Royal Navy, than a member of the Chamber of deputies in England. A chronicler in the times of Charles the second, Pepys assiduously writes down, in approximately 11 volumes, happenings from the British political and social life, during the period 1659-1669. In the Transylvanian space, the medieval urban environment is the ferment of the appearance of the written culture, the economical development making this habit almost necessary. A hybrid literary text, a writing secondary to fiction, the diary enters the literary space coming from the sphere of the non-literal. The written culture develops in Transylvania beginning with the sixteenth century, when the spirit of the Reform brings along the spread of writing and reading. The prerogatives of the judges-mayors and magistrates, the sentences are the first forms of manifestation of writing, and the first "libraries" are the town's archives, that preserve the written document and consolidate thus the urban status of human settlements. Interestingly, fragments of chronicle or diary appear as para-textual forms of these documents of official character. As Adolf Armbruster notices "the beginnings of the Saxon historiography itself puts on the shape of occasional notes, made on the edges of calendars or manuscript prayer books. Such notes are also made in the acts and writings of the offices of Saxon towns, especially in the church's accounting books and the land registers" (Armbruster, 1980, p. 40) Before Andreas Hegyes, we keep in mind the chronicle of Hieronymus Ostermayer, the organist of the town of Brasov, who writes down the events of 1539. Michael Weiss (who Andreas Hegyes knew) left behind a diary with valences of a chronicle, *Liber annalium raptim scriptus*, written in German and Latin, a thesaurus of information with autobiographic character, but also a document of Transylvanian political life around 1600. A diplomat, officer, judge-mayor, but also a poet, his name is linked to one of the greatest failures of the Saxons on the battle field, in the battle of Feldioara against the troops of prince Gabriel Bathory, from 1612. The mansuscript of Andreas Hegyes' diary has the pages folded in half. On the right hand half he kept his diary, on the left hand side he wrote down quotes from Latin authors, copies of different chronicles (amongst them Ostermayer's) Hegyes' *Diarium* , such as the translator and editor of the text informs us, the journalist Andrei Damian, starts on the 21st of March 1613 and will preserve, through sentences written down daily, until the 14th of May 1617, happenings from the life of the town of Brasov, but also slices of personal life. The journalist Damian translates a first page of the Diary of the Saxon captain of the Trabants (March-December 1613) and publishes it on the internet in 2012, his initiative being an auspicious beginning for the researchers of the past, but also for the specialists of the confessing species, offering a diachronic perspective on this. Andreas Hegyes, captain of the Trabants, senator of the town of Brasov, then manager (a very important title in the self-governed Brasov administration) of the town, was a contemporary of Weiss, a symbol of the liberal spirit of the Saxons, who most of all wanted the preservation of their autonomy by maintaining unaltered the *Stadtrepublik.* A captain of the Trabants in *Res Publica Coronensis,* Andreas Hegyes is part of a family of military tradition. His father, Johann, was schooled in Wien and had been part of the personal guards of Emperors Ferdinand I and Maximilian II. He chooses to live in Brasov, preferring it to his native town, Sighisoara, being familiar with its extraordinary privileges given to the Saxons and the liberal spirit of the town from Tara Barsei.

In humanist spirit, all diarists choose to write in Latin, even the impulse to write, to write down history belongs to the ideal of the same movement. The Brasov of reforming humanism of Honterus, of the Romanian printer Coresi, cultivates the interest and respect for literature, education, for science in general, *Schola Coronensis* founded by the great German reformist being the first humanist high school in the South-East Europe. The mark of the chronicler's spirit is profound and transforms Brasov into a promised land, the unprecedented spiritual development being reinforced by the economical and social blooming of the town, turned important centre of European trade, due to geo-political factors. Not by chance, Pierre Lescalopier describes it thus: "It is the first town in Transylvania. I thought I arrived to Mantova, so beautiful is the town, with houses all painted in oil on the outside, with beautiful churches, good walls, nice floors, civilised and obliging people."(Cernovodenu, Holban, Alexandrescu-Dresca, Bulgaru, 1970, p. 75)

3. The identity problem in Andreas Hegyes' diary

The special status of the town of Brasov, through the rights given to the Saxons, the inter-ethnicity , the eclectic spirit of the town are a living ferment for the appearance of the written culture. Inheriting since 1224, since the times of king Andrew II of Hungary through "Diploma Andreiana", absolute privileges, the Saxons could preoccupy themselves undisturbed with social and economical prosperity of Kronstadt, a town of strategic placement in the Middle Ages. The activity of the guilds, self-governing, perpetual re-confirmation of rights and privileges twenty one times, until 1627, turned the imperial land into one in which the Saxons benefitted following a positive discrimination and imposed themselves in an absolute manner. The Saxons' superiority consciousness stated of a political and juridical manner will play an important part in their relations with alterity, meaning with the Romanians, the Hungarians and the Szekely they lived along in Tara Barsei. It is an interesting fact that the Saxons colonised, such as the Slavs did in other times, these territories, being brought along by the Teutonic knights at the beginning of the thirteenth century from the Valley of the Rhine and they were given the right to property on the territory declared *fundus regius* by king Andrew and they defined national identity by isolation, enclaves, by rejecting the other ethnies, especially the Romanians, who were already living at their arrival in Scheii in Brasov. Without getting into sensitive matters of historical priority, we underline the fact that, as we will see in Andreas Hegyes' diary, the Saxons believe they rightfully belong to these places, and the native ethnicity, the alterity, is, in most situations, tackled depreciatively. The analyses of the Other's image triggers rupture, lack of communication. The Foreigner- the rightful, proteic and misleading protagonist of Andreas Hegyes' diary – no matter the ethnic or national component, is the representative of some systems of distinct, contradicting values, that sometimes provoke, in turns, fear, unrest (when it comes to Turks) or even disdain (in the case of the Hungarian people).

The seventeenth century diary might disappoint today's reader, avid for the sensational, for spiced aspects of personal life. The readers of diaries, of confessing texts of any kind will be amaze not to find in Hegyes' confessions the intimacies we would expect today. Obviously, the definition of intimacy suffers alterations along the centuries, and certainly Hegyes gave another meaning to the term. In his case it is about another perspective on what he considers to be more important: the emotional states or the action, the facts, meaning everything that happens *outwardly*. In fact, Andreas Hegyes' *Diarium* must be read not as literature, because obviously its intentionality was not meant to be confessing, but as a document of a *forma mentis* specific to the seventeenth century, placed in an inter-ethnic environment, but also about the extraordinary diplomatic ability of the Saxons, assaulted in troubled times by enemies of different ethnicities. The confessions of the captain of Trabants,

Hegyes, do not answer the poetics of spontaneity: the insistency and seriousness with which he explains the historic fact, he analyses it and tries to convince every time contradict rather the thesis of spontaneity. The diary is the species, by excellence, of petty facts that carry no new meaning but (eventually) for the one writing them down. We have as an example the diary of Louis the sixteenth, who omits to write down in his confessions the fall of the Bastille. The non-essentiality, the subjectivity are pushed onto a secondary plan by Hegyes' intention to write a chronicle not his personal one, but of the citadel, that he serves with exemplary devotion, and the *Diarium* is an analyses made by a professional, the historical Hintergrund of the century in which the author lived. Hegyes advanced, as the diary and the archives documents show us, in the military hierarchy, enjoyed recognition of his merits in the service of the community; he lived in the middle of historical events. For this reason his writing needs to be read with interest: because it documents details of important political events from the beginning of the seventeenth century, remarkable for Brasov spirituality: the election in 1611 of Michael Weiss as judge of Brasov (marking figure of history, filled a Don Quixote like idealism, re-elected in 1612, he refuses to give up the city to Gabriel Bathory, becoming a hero through his decision with which he maintained the city's independence for 2 years. Illustrious figure of Transylvanian humanism, after his heroic death he will enter not only into history, but also into literature, as a dramatic character or evoked on poetry); the battle of Feldioara in 1612, between Michael Weiss and Gabriel Bathory's mercenaries, the irrational, aggressive prince of Transylvania between 1608 and 1613; the conflict with the Saxon noblemen form Brasov, starting with 1611, with prince Bathory; the relations with the Wallach princes and the Ottoman Empire represented by Magyaroglu Pasha and Abdy Aga Husse Ceaus; the direct involvement of the Saxons in electing a new Transylvanian prince, Gabriel Bethlen.

In Andreas Hegyes' confessions there appears a way of relating to the self and the others specific to an elitist, superior group, of privileged status. Identity, defined by Paul Ricoeur as "a field of tensions" (Ricoeur, 1990, p. 63) is born from the permanent meetings between the Self and the Others, permitting the discovery of identity in alterity, in the terms of a tensions between self-image and hetero-image. The identity of the diarist is profoundly culturally coded and is materialized in a psycho-social matrix, which is the Saxon ethnicity and the Stadtrepublik, to which the diarist proudly belongs. The individual's destiny is con-substantial with the community to which he belongs, community governed by the "The Honourable Wise Council". Numerous observations of Hegyes confess in this direction: all the decisions are taken by "The Honourable Wise Council and the honest centumviri together with the people of the entire country. (Hegyes, 2011, p. 3) The diarist of the seventeenth century never speaks in the singular. He invokes "our right" , he complains about "our trouble"and he prays to God for the well being of the town: "May God make this beginning be honoured by God to the use, devotion and solidity of the German nation" – he writes on the 3rd of June, when some talks to Gabriel Bathory ended. Hegyes' diary constitutes an identity discourse, an identity defined socially, politically and historically through the belonging to an ethnic group. The history of events set chronologically is grafted on a history of mentalities belonging to different ethnicities with which the Saxons come into contact in Brasov in the seventeenth century. "The Honourable Council" gathers regularly, receives and sends letters, meets the Ottoman, Wallach or Szekely messengers, governs the life of the citadel and decides on individual destinies. The safety and superiority with which Hegyes utters value judgements about the other ethnicities are sourced in the cohesion force of the group to which he is definitively subordinate.

The spaces of self-definition are the City Hall, the markets and the fairs, the surrounding nature where the hunting parties take place, the neighbourhoods, church and family. Outside this topos, his existence is unconceivableand any petty conflict from inside

the walls sends shivers and awakens fears. In a note from August 5. 1613, the author prays "for the lack of unity, from which destruction is born, to disappear" (Hegyes, 2011, p.15). Without paying taxes, organized in guilds, allowing foreigners only to the weekly fairs, the Saxons lived in a closed universe, with very rare moments of openness, the mark of this claustration being evident in our text too. The memorialist notes down as an important fact the closing and opening of the gates, the digging of the protection moats or the flight of traitors, who escalade the walls. The Saxons do not have the personality cult, only that of work and the feeling of cohesion of the group they were part of. The identity discourse adds a minus: the memorialist mentions nothing about the cultural life of the citadel. In fact, culture, defined as the sums of spiritual preoccupations, did not define the Saxons. Except writing chronicles, they did not stand out through any cultural fact.

4. The Identity-Alterity Binomial

The perception on alterity in Hegyes' diary is done of a conflicting manner with the Other, that gives Brasov the image of a citadel under siege by a hostile Foreigner. History in itself is the becoming of the relation with the Other, the relation knowing moments of calm and of acuteness in moments of crisis. Classifying the individuals by different ethnic identity characteristics, the diarist makes up the typology of the Foreigner, but mainly that of the Traitor. Medieval Brasov, places in a transition area, on the border between West and East, between civilisation and savageness had to stand extraordinary external pressures. Andreas Hegyes' observations seem cruel and indelicate today and stir the wounds of inter-ethnic relations yet unclosed. The ethnicity to which the diarist relates himself conflictingly and from whose attitudes he delimits himself vehemently in the name of the ethnicity he belongs to, is the Hungarian one. The hostility with which Hegyes describes the Hungarians, in the context of the tense relations between the Saxon Coronensis republic and the irrational prince, Gabriel Bathory, is amazing, because, more over the diarist is extremely temperate, when it comes to the Saxons' relations with the others. The delimitation functions in the sense of the permanent re-affirmation that the Hungarians are "the others", meaning a foreign and hostile social group, to which"we" do not belong. The diary abounds in firm observations of the kind "no Hungarian must be believed" or "never again believe the Hungarian now or as long as they stand up". Speaking of the Hungarian traitors he concludes "he who pets a foreign dog will be bitten". Unsatisfied with the politics of the Hungarian ethnicity, represented by the irrational, sanguinary Gabriel Bathory, but also knowing the backstage of the power fight, the diarist builds the prototype of the traitor, whom he identifies in the person of Andreas Geczy, the one who had sworn loyalty to the judge of Brasov, but was peddling information in Gabriel Bathory's camp. "A dishonest scoundrel", "this foreigner Geczy", "this mean man Geczy", "the mean traitor" is closely followed by Hegyes, whose diary becomes a true history of treason, and also of punishing the traitor. We have to mention the fact that Andrei Geczy had been named commander of the mercenary troops, fighting for Brasov by the judge-mayor, Michael Weiss. We identify in Hegyes' confessions multiple axes of the identity problem, suggested by Tzvetan Todorov (Todorov, 1994, p. 7). First of all it is about the axiological plan of relating to the Other. The diarist builds his own identity discourse, emitting value judgements about the other ethnicity. Thus, on the 21st April 1613, Hegyes wrote: "But Geczy who swore to the town such a terrifying and unheard of oath that he will stand by the city against Gabriel Bathory... as soon as he got to Bathory, he fell on his knees and prayed for mercy and to be his servant that Bathory instantly granted. And thus mister Geczy, a truly dishonest scoundrel broke his oath towards the inhabitants of Brasov and stabbed them in the bacl." (Hegyes, 2011, p. 5) An observation from the 29th April suggests the common attitude of the Saxons to reject the treacherous Hungarians, identified with a historic evil that must be

exorcised: "He let Mister Joannes Crestel, the manager of Sibiu, know that strong guard must be kept and no Hungarian must be believed." (Hegyes, 2011, p. 6) The diarist's observations closely follow gestures, attitudes, set characters in shades of shadow: an observation from the 3rd May lets us know that two Hungarians, Czerenyu and Puttnaky "had very bad behaviours" (Hegyes, 2011, p. 8), and on the 19th May the reader is advised "not to believe the Hungarians now or as long as they stand up!" (Hegyes, 2011, p. 8) The notes from the month of May detail the tough negotiations between the Saxons and prince Gabriel Bathory, who had occupied Sibiu and wanted the Saxons o Brasov to obey to him. The inhabitants of Brasov refuse to surrender to bathory, and on the 7th June 1612, in front of the prince's delegation, received in the Black Church, the city's representatives had pronounced themselves in favour of the resistance. Numerous clashes between Gabriel Bathory's outlaws and the Trabants of the city of Brasov will take place. The minor armed conflicts between the Saxons and the Szekely will lead to the bloody battles of Feldioara, on the 16th October 1612, when the much more numerous troops of Gabriel Bathory beats the inhabitants of Brasov. 300 inhabitants of Brasov will die then (Pavalache, 2008, p. 147), the former manager of the town, Georg Helther and Michael Weiss. The latter's head will be send to Sibiu to prince Bathory as sanction of the final victory. The Saxons' hatred against the Hungarians and, especially the disdain of Andreas Hegyes, captain of the Trabants for the double-faced Andrei Geczy, find a perfect justification. A note from the 24th May reconstitutes in grotesque colours the Hungarians' image –much more temperamental and volcanic than the diplomatic and temperate Saxons: "and this you will see particularly in the Hungarians, when they are not right they burst out in cries, tramples and stubbornness." (Hegyes, 2011, p. 7) The embodiment of a true demonism, governing irrationally and of a sanguinary manner, supported by the treacherous Szekely, Gabriel Bathory is executed with cruelness familiar to the Middle Ages, allowing Hegyes moments of jubilation, on the28th October: "this Gabriel Bathory after having been chased away by the Turks, Tatars, Moldavians and the Wallach almost to Oradea, was shot and cut, unclothed and thrown into a creek flowing in the suburbs, by his most remarkable outlaws... And Bathory was on his estate in a carriage pulled by an ox and a cow. And this was his great silvery carriage pulled by ten proud stallions!" (Hegyes, 2011, p. 21)

The diarist notes down more prudently the relations with the Ottoman Empire. The diary keeps some names, known in history, amongst them Magyaroglu Pasha (commander of the Ottoman troops, who comes to support a new prince at the command of Transylvania, Gabriel Bathory) or Abdy Aga. The Saxons' interests being common with those of the representatives of the Ottoman Empire, Hegyes writes down the diplomatic ability of the Saxon noblemen, who will succeed to impose their point of view with the Turks. The payments for the Ottoman Empire are done under the form of "honouring" Abdy Aga, for example, with money, objects and stallions (note from the 24th April) or receiving with great honour Hussein Ceaus (the 22nd of July 1613). The Saxons are obliging, but not obedient. The superiority of the ethnicity is pointed out in the relations with the feared Ottoman Empire, which had asked of the judge-mayor to meet Magyaroglu Pasha outside the town's citadel. Dated 3rd September, the diarist's comment keeps in mind in this sense that "Mister Judge cut it short (the Pasha's invitation, n.n) because it is contrary to the habit of the town for the Judge to come out of the town." (Hegyes, 2011, p. 22)

In the praxeological plan (Todorov, 1994, p.7), that of coming closer to or moving further from the Other, Andreas Hegyes' *Diarium* treats rather the moving away from anything that supposes alterity. Living in citadel-town, isolated and self-governed, the Saxons were self-sufficient. We can see a shade of closeness or openness, out of economical - commercial reasons, towards the Wallach who came to sell their merchandise at the weekly fairs. Numerous notes of the diarist confess in this sense, the Saxons showing their interest

mainly in the purchase of grains and wine. On the 12th of September Bogdan Voievod's arrival is noted "with beautiful warriors, strong as 10,000." (Hegyes, 2011, p. 20)

Private history, Andreas Hegyes' diary re-opens from a new perspective the chapter of the inter-ethnic relations, of secular friendships or enmities that we will never cease to speak of, because present history is nothing but a replica to our stimuli inherited from the past.

References

Armbruster, A. (1980). *Dacoromano-saxonica:cronicari romani despre sasi.* Bucuresti: Editura Stiintica si Enciclopedica

Cernovodeanu, P,&Holban, M.&Alexandrescu, M.M.&Bulgaru, D. (1968-1971). *Calatorii straini despre Tarile Romane,* Vol.II. Bucuresti: Editura Stiintifica

Durkheim, E.(2003). *Regulile metodei sociologice*, Bucuresti: Antet XX Press

Hegyes, A. (2011) *Diarium* [Reader version]. Retrieved from http://cultura.prinbrasov.com/istorie/jurnalul-unui-brasovean-de-acum-400-de-ani-martie-1613-2

Pavalache, D. (2008). *Cronica de Brasov.* Brasov:Haco International

Ricoeur, P. (1990). Soi-même comme un autre. Paris: Seuil

Todorov, T. (1994). *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt.* Iasi:Editura Institutului European

ADELA MARINCU
West University of Timişoara

INTERCULTURALITY, MULTICULTURALITY AND ACTUALITY IN THE TIMIŞ COUNTY

Abstract: The study targets the concepts of interculturality and multiculturalism in Timiş county and the practical ways of highlighting them.
One cannot speak of aggression from the "natives" in Banat, as Romanians, Serbians, Hungarians, Germans, Bulgarians, Slovaks, Czechs, Jews, Ukrainians, Croatians, Polish, Italians, Roma and other ethnic groups live in harmony.
Communication between minorities in Banat and Timiş, in particular, has always been excellent, with multilingualism as support. For example, Germans, who represent a large community in Timiş county use Romanian and Hungarian along with their mother tongue (the same as the Hungarians, Serbians, Roma and more recently the Italians do). Serbians and Bulgarians are also bilingual, Romanian being the second language used in their family. The use of two, or even three or four languages in Banat is something rarely seen in other parts of Europe. In this case, multilingualism needs to be definitely perceived as closeness between people.
Multiculturalism in Banat is a complex phenomenon, therefore this study will only refer to how it is highlighted through theatre and dance. We will bring into discussion the "Festival of Ethnic Groups" as the essence of Banat multiculturalism, but also high school theatres or theaters in 3 languages in Timisoara.

Keywords: Interculturality, multiculturalism, culture, minorities, community.

„*Interculturalitatea* (într-un sens descriptiv) este o realitate, de aceea [...] nu se pune întrebarea dacă este posibilă, ci cum este ea posibilă.” afirma Johann Gottfried Herder în celebra sa lucrare “Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit” , apărută în mai multe volume în perioada 1784 – 1791. Cultura, aşa cum a conceput-o Johann Gottfried Herder, presupune omogenizare socială, fundamentare etnică şi delimitare interculturală Din această perspectivă „o cultură ar trebui să marcheze viaţa respectivului popor atât în linii generale, cât şi în amănunt”, însă o asemenea situaţie nu se întâlneşte la nici un popor sau naţiune.

Interculturalitatea reprezintă relația de interacțiune și cooperare continuă a diverselor grupuri culturale, etnice, religioase etc. (a tuturor categoriilor de minorități), relațiile culturale fiind de schimb cultural și intercunoaștere, în contextul grijii față de menținerea specificului fiecărei comunități. Altfel spus, *interculturalitatea* cuprinde ansamblul fenomenelor ce iau naştere la întâlnirea dintre două culturi. „Acest lucru rezultă din însăşi analiza termenului, însă disputele apar în momentul în care se ridică întrebarea: ce este cultura? Dacă ar fi concepute culturile de astăzi ca fiind insulare şi sferice, atunci problema coexistenţei şi cooperării lor n-ar putea fi nici ocolită şi nici rezolvată [...]. Însă culturile noastre nu mai au *de facto* de mult forma omogenităţii, ci se caracterizează în mare măsură prin amestecuri şi întrepătrunderi.”[1]

Se vorbește din ce în ce mai des despre interculturalitate sau filozofia interculturalității, ca o stare de fapt, într-un nou mileniu al politicii globale și al modernității

[1] Miftode V, Cojocaru Șt, Nacu D, Sandu A, *Dezvoltarea comunităților etnoculturale*, 2003, Iași, Ed. Expert Project

târzii, care prezintă, interpretează şi reevaluează experienţa socială a diversităţii şi a diferenţelor. În construcţia identităţii sociale interculturalitatea se opune strategiilor omogenizate ale modernităţii, considerându-le pe acestea ca suficiente şi opresive, punând accentul pe diferenţe şi diversitate. Ideologia interculturalităţii îşi propune ajutarea comunităţilor în susţinerea culturilor lor diferite. Acest lucru nu înseamnă însă că interculturalitatea se opune schimbării. Interculturalitatea recunoaşte că schimbarea în lumea contemporană este inevitabilă, deci scopul acestei politici nu este conservarea culturilor în starea lor primară. Interculturalitatea pretinde respect şi apreciere din partea grupurilor pentru alte culture din societate, pretinde toleranţa unei comunităţi faţă de cealaltă comunitate, şi în acelaşi timp pretinde dreptul individului de a părăsi propriul grup cultural. Se realizează foarte des confuzii între interculturalitate şi multiculturalism. Deşi se întrepătrund, ele se folosesc în situaţii diferite pentru a exprima moduri specifice de manifestare a educaţiei sociale.[2] Interculturalitatea, fără a fi un scop în sine, este rezultatul dezirabil al procesului intern de ajustare a comunităţii multiculturale. Ea presupune un proces de întrepătrundere a culturilor şi de edificare a unei culturi comune.[3]

Mitul societăţii monoculturale este dezmințit în mod constant de realităţile dinamice ale dezvoltării comunităţilor. Convieţuirea unor populaţii aparţinând unor etnii diferite, care comunică, cooperează şi inevitabil produc influenţe reciproce pozitive, este premisa interculturalităţii ca resursă fundamental a dezvoltării tuturor comunităţilor etnice din zona respectivă. În faţa problemelor deosebit de complexe ale societăţii româneşti actuale, din ce în ce mai mulţi consideră interculturalitatea ca fiind parte esenţială a soluţiei. Societatea românească în ansamblul ei a devenit treptat, pe parcursul ultimului deceniu, tot mai conştientă de propria ei diversitate culturală şi, mai mult, tot mai numeroşi sunt aceia care consideră că această diversitate culturală nu reprezintă o fatalitate, un blestem al istoriei, ci o oportunitate, o bogăţie care se cuvine valorificată în beneficiul general.

Multiculturalitatea reprezintă convieţuirea diverselor grupuri socio-culturale într-un spaţiu social dat, coexistenţă istorică determinată, şi în general paşnică, care nu îşi propune în mod necesar realizarea de schimburi culturale, ci interacţionează firesc în procesul coexistenţei şi dezvoltării sociale. Multiculturalitatea are în vedere gestionarea comunităţilor etno-culturale care trăiesc pe teritoriul unei ţări. Ea este o stare de recunoaştere a diferenţelor şi exprimă statica socială[4].

„Cultura sau civilizaţia (…) acest complex include cunoştinţe, credinţe, artă morală, legi, obiceiuri şi alte capacităţi şi deprinderi achiziţionate de oameni ca membri ai societăţii” spunea în 1871 Edward Burnett Tylor în volumul „Primitiv Culture”. Cam aşa s-ar putea descrie multiculturalitatea din Timişoara, dar şi din judeţul Timiş. De asemenea, nu ne putem referi la Timişoara sau judeţul Timiş fără a lua în discuţie întreg Banatul. În Banat nu se poate vorbi de o agresiune din partea „băştinaşilor”, fiindcă toată lumea e bine primită. Români, sârbi, germani, maghiari, bulgari, slovaci, cehi, evrei, ucraineni, croaţi, polonezi, italieni, romi şi alte etnii trăiesc în armonie pe întreg teritoriul judeţului Timiş.

Comunicarea între minorităţile din Banat şi îndeosebi din Timiş a fost întotdeauna excelentă, suportul fiind plurilingvismul. Germanii, spre exemplu, care au o comunitate mare în judeţul Timiş (la fel ca şi maghiarii, sârbii, romii şi mai nou italienii), folosesc alături de limba maternă româna şi maghiara. Sârbii şi bulgarii sunt şi ei bilingvi, româna fiind a doua limbă în familia lor. Trebuie subliniat faptul că folosirea a două, chiar trei sau patru limbi în Banat este un aspect rar întâlnit în alte regiuni ale Europei. Plurilingvismul (bilingvism sau trilingvism) este specific unei părţi însemnate a populaţiei din Banat. Multilingvismul în cazul

[2] Ciolan Lucian, *Paşi către o şcoală multiculturală*, 2000, Bucureşti, Ed. Corint
[3] Neumann Victor, Heinen Armin, *Istoria României prin concepte*, 2010, Iaşi, Ed. Polirom
[4] Ibidem

de faţă trebuie perceput în mod cert ca o apropiere între oameni. Ca dovadă este faptul că, prin sprijinul Consiliului Județean Timiș, Centrul de Cultură și Artă al Județului Timiș organizează în fiecare an (începând din 2000) „Festivalul etniilor”, unde fiecare etnie își prezintă obiceiurile. De asemenea, fiecare etnie din Timiș are manifestări specifice care o reprezintă.

Multiculturalitatea din Banat este un fenomen complex, motiv pentru care ne vom referi în acest studiu doar la cum este pusă în evidenţă prin dans, obiceiuri tradiționale și teatru. Vom aduce în discuție „Festivalul etniilor”, ca esenţă a aspectului multicultural bănăţean, proiectul „Muzeul Viu” al Satului Bănăţean şi de asemenea teatrele liceale și teatrul în trei limbi la Timişoara.

* „Festivalul etniilor” reunește, așa cum am menționat deja, toate etniile din Banat. Începând cu anul 2000 când a debutat acest festival, fiecare ediție a avut un naș, aparținând unei etnii, astfel că fiecare etnie a fost, prin rotație, „gazda” festivalului. Parada portului popular este tradițională la începutul festivalului. Alaiul pornește de la intrarea în Muzeul Satului Bănățean, unde se desfășoară festivalul, parcurgând „aleea etniilor” (alee care are plăcuțe cu fiecare etnie care există în Banat, de aici provenind și numele de alee a etniilor). Alaiul format din reprezentanții fiecărei etnii, ansamblurile de dansuri participante, oficialități și spectatori, însoțiți de fanfară, vizitează pe rând casele din Muzeul Satului**,** unde gazdele fiecărei minorități îi întâmpină pe oaspeți cu preparate tradiționale. Anul acesta, la cea de-a XIV-a ediție, 12 locuinţe au fost pregătite pentru alaiul multietnic**.** Pe scena festivalului dedicat etniilor din Banat au urcat: Ansamblul „Mihalo Andreivici” din Petrovaselo și Ansamblul „Sveti Nikola” Diniaș, reprezentând Uniunea sârbilor din România, Ansamblul „Kalena” din Ştiuca și Ansamblul „Moloda Nadla” din Soca, aparținând Uniunii ucrainenilor din România, Fanfara din Recaș, Ansamblul „Palucenka” din Dudeștii Vechi, Ansamblul „Slaviak” al Uniunii Bulgarilor din Banat, Ansamblul „Datelinka” din județul Bihor, reprezentând Uniune Democrată a Slovacilor din România, Ansamblul „Modracek” din Sfânta Elena județul Caraș Severin, din partea Asociației Culturale a cehilor din Banat, Ansamblurile „Hanschen Kein” și „Banater Rosmarein” din partea Forumului german, Ansamblul „Trandafirul” din partea Uniunii Romilor din Măguri, Ansamblul „Sahlom” reprezentând Comunitatea Evreilor din Timișoara, Grupul Folcloric „Forgaria-Friuli” din Italia, Ansamblul „Butykos” și Ansamblul „Bokreta”, al Uniunii Maghiarilor din România dar și Ansamblul Românilor din Torac, Serbia și de asemenea, Ansamblul profesionist „Banatul” din Timișoara. În premieră, la ediția din 2014 a „Festivalului etniilor” au participat **și** reprezentanți ai comunității arabe și africane din Timișoara**.**

* Proiectul „Muzeul Viu al Satului Bănăţean, Csongrad – Timiş, Tradiţie şi Multiculturalitate” presupune expunerea la Muzeul Satului Bănăţean din Timişoara a condiţiilor de viaţă ale satului bănăţean din secolul al XIX – lea, prin construirea unor case tradiţionale, replici ale unor gospodării autentice românești, maghiare, germane și sârbe. Proiectul a ajuns în acest moment în faza de construcţie propriu-zisă. Lucrările la cele patru gospodării – română, maghiară, germană şi sârbă – au fost realizate în proporţie de 30%, iar dacă nu vor apărea probleme, se estimează că vor fi gata până în luna octombrie 2014. Fiecare gospodărie urmează să aibă un anumit specific meşteşugăresc: olărit, fierărie, ţesătorie şi agricultură. De asemenea, cele patru case tradiţionale vor fi locuite de familii, care vor primi turişti în vizită. Acestora li se vor arăta exact cum s-a trăit în satul bănăţean din secolul al XIX-lea, fără telefon mobil, fără calculator, fără electricitate, cu fier de călcat pe cărbune și totodată cum muncesc în gospodărie acele familii.

Proiectul „Muzeul Viu al Satului Bănăţean, Csongrad – Timiş, Tradiţie şi Multiculturalitate” este implementat prin Programul de Cooperare Transfrontalieră Ungaria-România 2007-2013 şi este finanţat de Uniunea Europeană prin Fondul European de Dezvoltare Regională, completat de co-finanţarea naţională a celor două state membre participante în program, Ungaria şi România.

***** Teatrul în licee – În Timişoara sunt licee cu tradiție la care se predă în altă limbă decât româna: Liceul Teoretic „Nikolaus Lenau” – cu predare în limba germană, Liceul „Bartok Bela” – cu predare în limba maghiară, Liceul Teoretic „Dositei Obradovici” – cu predare în limba sârbă, Liceul Teoretic „William Shakespeare” – cu predare în limba engleză și Liceul Teoretic „Jean- Louis Calderon” – cu predare în limba franceză. Aceste licee au și trupe de teatru care reprezintă instituțiile de învățământ la diferite evenimente din Timiș, dar și din alte județe, cum ar fi: Festivalul „Merlin” al școlilor cu predare în altă limbă decât româna (organizat de Teatrul pentru Copii și Tineret Merlin din Timişoara) sau Festivalul „Cu ochi de copil” realizat de Fundația „Pentagon” la Teatrul Merlin. Spre exemplu, „La cercle magique” de la Liceul „Jean-Louis Calderon” a fost o prezență constantă la Festivalul internațional „Amifran” de la Arad, dar și la evenimente francofone din străinătate.

O activitate bună în teatrul școlar o au și celelalte grupuri. Unii dintre componenții formației de la Liceul Teoretic „Nikolaus Lenau” și-au continuat studiile în cadrul secției de teatru în limba germană a Facultății de Muzică de la Universitatea de Vest, pentru ca mai apoi să devină actori la Teatrul German de Stat din Timişoara. Mai există și alte licee care au trupe de teatru în altă limbă decât româna, cea mai cunoscută fiind cea a Colegiului Național Bănățean, Heavenly Hell, care joacă piese și în limba engleză. Trupa de la Colegiul Bănățean s-a remarcat de-a lungul anilor prin câștigarea a numeroase premii la T4T – Festivalul de Teatru în limba engleză pentru adolescenți. De asemenea, și clasele de actorie de la Colegiul Național de Artă au în repertoriu fragmente din piese în altă limbă decât româna.

* Multiculturalismul bănățean se manifestă și prin faptul că în municipiul Timişoara există teatru în trei limbi, română, maghiară și germană. De asemenea, - fapt unic în Europa - aceste trei teatre își desfășoară activitatea în aceeași clădire. Ele sunt: Teatrul Național „Mihai Eminescu” Timişoara, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” și Teatrul German de Stat. Scena germană timişoreană a fost înființată la 1 ianuarie 1953, de la înființare și până în prezent fiind realizate peste 400 de montări. În urma emigrării masive a germanilor din România începând cu anii ’70 până la mijlocul deceniului trecut, teatrul a trebuit să își definească un drum nou. Însă, după 61 de ani de existență, Teatrul German de Stat din Timişoara apare astăzi mai tânăr și mai activ ca niciodată. Și este în continuare singurul teatru de limba germană din România.

Dacă în 1953 Timişoara devine singurul oraş din Europa cu trei teatre de stat, în limbile română, germană şi maghiară, reprezentanţii comunităţii sârbeşti din Timişoara vor să realizeze o nouă premieră. Recent aceştia au anunţat că vor relua demersurile pentru înfiinţarea unui teatru de stat în limba sârbă. Astfel Timişoara ar putea deveni singurul oraş din Europa cu patru teatre în diferite limbi, adăpostite într-o singură clădire. Un grup de actori amatori lucrează deja şi se pregătesc în cadrul grupului „Thalia” şi al Studioului Sârbesc de Teatru din Voivodina, Serbia. Pentru o scurtă perioadă, în 2010, Teatrul pentru Copii și Tineret „Merlin” a pus bazele unei secții de teatru în limba sârbă, cu sprijinul Consiliului Județean Timiș și al Uniunii Sârbilor din România, din păcate însă criza economică a oprit acest proiect.

Timişoara a avut dintotdeauna un renume în România datorită multiculturalităţii sale. Amestecul etnic rezultat din jocul istoriei a fost uluitor: la 1918, cea mai mare comunitate era cea germană, urmată de maghiari, români, evrei, sârbi şi multe alte comunităţi mai mici, precum bulgari, slovaci, croaţi, cehi, sloveni, polonezi etc. Cifrele şi raporturile procentuale sunt azi mult schimbate, însă aspectul multietnic al oraşului persistă. Diversitatea de etnii, culturi şi confesiuni a dus şi la interesante şi foarte numeroase interferenţe culturale, care fac şi azi deliciul vizitatorilor – fie ei români sau străini. Iar oraşul de azi rămâne un centru multicultural, în ciuda unei covârşitoare majorităţi româneşti (85% dintre locuitorii oraşului sunt români). Timişoara nu şi-a pierdut flerul multicultural, tipic acestui petec de pământ. Tradiţia multiculturală şi multietnică, formatoare a spaţiului de civilizaţie timişorean, a fost

cadrul realizării coeziunii sociale, caracteristică acestui oraş. Tradiţia în discuţie conferă Timişoarei o identitate şi un grad de civilizaţie proprii, oferind certitudinea că spaţiul cultural timişorean a fost şi este un spaţiu cultural european.

Timişoara este mândră de multiculturalitatea sa, într-atât de mândră, încât adesea oraşul se prezintă oficial chiar mai multicultural decât este în realitate. Este de netăgăduit însă că Timişoara a fost, de-a lungul întregii sale istorii, un perpetuu amestec de etnii, la fel ca întreg județul Timiș și la fel ca întreg Banatul, de altfel.

Bibliografie

Ciolan Lucian, *Paşi către o scoală multiculturală*, 2000, București, Ed. Corint

Georgiu G, *Comunicarea interculturală*, 2010, Iași, Ed. Polirom

Hlihor Constantin, Hlihor Ecaterina, *Comunicarea în conflictele internaționale,* 2010, Ed. Comunicare.ro

Miftode V, Cojocaru Șt, Nacu D, Sandu A, *Dezvoltarea comunităților etnoculturale*, 2003, Iași, Ed. Expert Project

Nedelcu A, *Fundamentele educației interculturale. Diversitate, minorități, echitate*, 2008, Iași, Ed. Polirom

Neumann Victor, Heinen Armin, *Istoria României prin concepte*, 2010, Iaşi, Ed. Polirom

Acknowledgement:

This paper was supported by European Social Funds - Project *Competitive Researchers in Europe*

in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network

POSDRU/159/1.5/S/140863

Cercetarea pentru această lucrare a fost finanțată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 în cadrul proiectului ***Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socioeconomice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)*** - POSDRU/159/1.5/S/140863.

IGOR URSENCO
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

BLAGA'S INTERTEXT IN SOVIET BESSARABIA

Abstract: The following paper seeks to demonstrate that there is a well-configured blagian intertextual corpus of the general manner of the Bessarabian poets during the period of the sixties-seventies. As persuaded below, its component parts abounds of aesthetic references, direct and indirect, from the Transylvanian poet's texts. Consequently, Lucian Blaga gets not only the "lightning rod" in both cultural and ideological roles, but also gets himself caugth as one of the generational dividing line with all the implications involved in this complex process.

Keywords: intertext, Lucian Blaga, cultural memory, the Bessarabian poetry in the broader Romanian literar context, aesthetical valorfication.

Strâmtoraţi în menghina realist-socialist-dogmatică, poeţii (care) au putut evita „triada fatalităţii”[1] culturale au căzut sub incidenţa, predestinată şi ea într-un fel, a literaturii anilor ’30, situată, la vremea aceea, sub semnul valorificării febrile a operei blagiene. Reconstituim cu exactitate această atmosferă pentru pecetea repercusiunilor ei hotărâtoare — prin activitatea estetică a unui Nicolae Costenco, Magda Isanos, Vladimir Cavarnali, George Meniuc, Liviu Deleanu, Alexandru Robot − asupra dezvoltării ulterioare a liricii de pe malurile râului Bâc, o adevărată „Atlantidă poetică” (Alexandru Muşina) până în pragul anilor ’90 şi, prin contrapunct cultural, a textelor generației acum emergente în plină ebuliție.

Această perspectivă inedită ne apare cu atât mai interesantă cu cât însuşi maestrul român a fost supus supravegherii şi defăimărilor orchestrate de regimul ideologic instalat la București. Nu ne substituim unor hazardări conceptuale privind evoluţia posibilă a liricii basarabene, dar dispariţia prematură a lui Vladimir Cavarnali, a Magdei Isanos şi, mai ales, a promiţătorului Alexandru Robot a condus eminamente − şi aici identificăm un prim cadru modelator − la valorificarea predilectă a programului-manifest propus de Costenco despre „duhul faustic (eroic) şi mistic” al „poetului basarabean” şi, mai târziu, despre „tiparul sufletesc specific ce se rezumă, în trăsături generale, la următoarele elemente: credinţa aproape mistică într-un ideal social ireductibil (Stere); structura cerebrală aptă pentru abstracţie, de aici rigiditatea doctrinală; înclinaţia de a duce tezele până la ultimele consecinţe logice şi pasiunea neînfrânată în susţinerea şi propagarea convingerilor proprii (...); un dezvoltat sentiment de pudoare; respectul care reclamă reciprocitatea proprietăţii şi individualităţii; naiv oarecum, cu extraordinară aplecare către idealism; fiu al paradisului ideilor ireductibile, platonician într-o măsură”[2].

Implicarea culturală a eu-lui creator s-a manifestat inclsuiv prin încorporarea unor texte de referinţă din mitologia naţională sau din creaţia scriitorilor clasici şi contemporani

[1] Moartea artistului − evazionismul esopian (retragerea în tematica general-umană) − anonimatul cultural. Cf. Cimpoi Mihai, O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia, Chişinău: Editura Arc, 1996, p. 10
[2] Costenco Nicolai, Ideologii basarabene // Viaţa Basarabiei, 1937, nr. 12

prin „*altoiurile*”* individuale ale poeţilor alimentate de seva nutritivă a „matricelor spirituale” majore, pe care preferăm să le identificăm în semnificaţiile culturale conotative oferite de termenul *„numitor comun*” preluat dintr-un titlul de carte a poetului șaptezecist Eugen Cioclea. Se poate urmări așadar cu folos mai mult decât pedagogic pentru istoria literaturii cum viitorul agent cultural „paradisiac, luciferic, mioritic” (după Mihai Cimpoi) care va revoluționa, în aceeași măsură, Clujul și Sibiul, deschide cel puţin tot atâtea cifruri de codificare a „neînţelesurilor lumii” şi preluate de cei mai buni condeieri ai generațiilor poetice alternante pe ambele maluri de Prut în ascendenţa lor spre „Marele Anonim”.

Dacă revenim la contextul arealului dintre Nistru şi Prut, vom găsi lir(ic)a de până la război afundată, păgân, în *paradisiacul* de esenţă blagiană a „formelor străvechi, pline de fiinţa unor mituri pierdute, încărcate şi pietrificate de taine ce nu depăşesc” (Ion Pillat), în căutare de mărturii „că cineva mai mare / salvează prin declinuri / secretele tipare” (Nicolae Costenco, **Toamnă de cristal**). Trăitor într-un orizont mărginit, în care „misterul ni se dă cu stropul şi precaut” (Nicolae Costenco), prin invocarea **Pădurilor** basarabeanul George Meniuc îşi acordează instinctiv tonalitatea (trecută de filtrul alchimic blagian) cu pădurile, câmpiile şi izvoarele din propria existenţă:

Dar mistuit de lutul pământesc
Şi prefăcut în ierburi, arbori, flori,
Eu voi simţi cum pretutindeni cresc,
Cum viaţa mă străbate în fiori.

Spaţiul unde sacrul şi profanul coexistă, coincide cu *satul basarabean* imaginat de Liviu Damian, „foc miraculos”, atmosferă „reală, palpitând de seve, cutremurată de ritmul anotimpurilor, cheltuită cu împliniri (...), punct de atracţie continuă”[3]. Acolo unde uşa casei, „cu toate semnele pe ea”, e chiar fereastră tăiată spre lume: „Dinăuntru erau semnele mele./ Dinafară semnele ploii şi gerului/ şi ale luminii din stele” (**Uşa cu semne**). Acolo unde degetele femeilor ce văruiau „se prefăceau în lumină de toamnă / în joc la nunţi / în cîntece de cumătrie / în vorbă şoptită / în clipă şi lumânare” (**Cuiburi de humă**).

De altfel poetul bălţean îşi mărturiseşte „secretul poetic” oficiat să fie, în același timp, și **Dreptul poetului**:

Port câte-un izvor de lacrimi sub gene
Ca să-mi spele privirea,
Când mi-o îndrept spre sate moldovene,
Acolo unde creşte nemurirea.

Nu se știe prin ce minune a fost posibilă adaptarea realităților transilvane la regimul basarabean aflat în plină ideologie sovitică, dar „în pragul satului îşi conteneşte pasul” şi confratele său întru ideologie literară Pavel Boţu, pentru că „totul ce-acum se întâmplă / e-un basm al tainelor” ce trec bariera geopolitică oficială: „doar câinii sparg liniştea: latră / dar dintr-o altă poveste...” (**Rurală**).

Dintre congenerii săi poetici de regulă mai extravertiți, mult mai interiorizatul Victor Teleucă se întoarce în permanenţă la furtunile sale lăuntrice cum „numai ţăranii se întorc în spaţiul lor mitologic” (**Mă întorc la furtuni**): „târziul nostru de acasă”, „satul de sub Steaua Polară” sau „nestrămutatul nostru aici” (**Târziu, când pe oameni îi doare Steaua Polară**)

* Sememă atestată la mai mulți autori, în primul rând în poemul „Melancolie” semnat de Lucian Blaga („altoită pe ființa mea imensa lume // cu toamna și seara ei // mă doare ca o rană”), de unde a fost preluat, probabil, de către Paul Mihnea în subciclul său poetic „Altoiuri” și/sau de Liviu Damian în titlul plachetei sale lirice „Altoi pe o tulpină vorbitoare”

[3] Damian Liviu, Satul din noi / Îngânduratele porți, Chișinău: Editura Cartea Moldovenească, 1975, p.13

sunt doar câteva expesii fals tautologice, menite să fixeze linia directoare a poeticii şaiceziste. Or, spaţiul baştinii te ţintuieşte cu mii de fire nevăzute, te cheamă mereu la el, asemeni unei bulboane marine.

De acestă manieră vede poetul **Triunghiul Ocniţei**, o replică intertextuală limpezită de obscuritatea de cancan a *Triunghiului Bermudelor*: „când ninge, / oamenii parcă se coboară din nori, / ori parcă ies din fântâni, / prin care se-ntorc dintr-o lume de basme / cu câte o căldare de apă albastră acasă"; „sus, între cele două păduri, departe, acolo un stejar se sfădeşte cu moartea, de acolo am auzit (...) că cerul începe chiar de la Ocniţa (...) până spre Steaua Polară, unde cu gândul de-ajungi rareori (...). Din Triunghiul Ocniţei niciodată nu ieşi. / În Triunghiul Ocniţei niciodată nu mori".

De altfel întreaga Moldovă, o republică minusculă plasată la marginea extinsului pe tocmai două continente Imperiu Sovietic, capătă statură urieşească la poetul şaizecist pe linia întreruptă a avangardiştilor interbelici: ea „are dealuri cu umeri rotunzi, emisferici, (...) cu atâtea nemărginiri de sate pe care ca pe-o minune din cer le cobor să vindec toamna de ceaţă şi vara de secetă (...) toate, toate-s aici, toate la locul lor ! (...) fiecare izvor are tămăduitoare o matcă, are un sens străveziu" (**Tratat de dragoste**).

Şi la Grigore Vieru *matricea mioritică* reverberează (prin poemul **Satele mele,** inclus obligatoriu în curricula şcolară basarabeană) un spaţiu mitic, static prin excelenţă, o utopie păşunistă desprinsă parcă din imaginarul „Oraş-grădină" al lui Ebenezer Howard:

Pe vale, pe creste
Stau satele mele.
Aproape de codru,
Aproape de stele.

Faptul că propria baştină (**Satul meu**) devine *axis mundi* nu conferă decât o intimitate familiară perspectivei panteiste:

Aici în amurg pe faţă ah simţi
suflarea veşniciei
Caldă şi odihnitoare
ca răsuflarea Mioriţei.

La fel de recognoscibil-blagiană e **Măsura liniştii** şi pentru Ion Vatamanu, cernăuţeanul stabilit definitiv în Republica Socialistă Moldovenească:

Sporeşte amurgul
Peste sat,
De parcă o taină
Măsoară liniştile
Pe trupul plaiului meu.

Următoarea generaţie de poeţi vine dotată cu un „kit de instrumente blagiene" ce par a fi indispensabile laboratorului experimental colectiv de realizare a Idealului Unităţii Umane de la „Auroville" („Oraşul zorilor") patronat de UNESCO în regiunea Viluppuram, India de Sud. Prin şaptezecista Leonida Lari aceştia vor fi surprinşi, fără drept de apel, „rostind încrezător incantaţii sacre" dragilor „locuri îmblânzite pe vremuri de Orfeu" (**Orfică**), „unde valea se-ngână cu dealul / Şi de muze suflarea e plină (...) / Unde-atâta-nţeles are dorul, (...) Unde vântul pe vers mă cunoaşte, (...) / Unde eu am voit a mă naşte" (**Moldovei**).

Personal nu cunosc vreun spaţiu estetic mai zelos pentru ilustrarea plauzibilă a morfologiei culturii spengleriene. Or, „toate cântecele-n mine / Se încep de la pământ" mărturiseşte congenerul Vasile Romanciuc, pentru că „viaţa mea şi-a mea cântare / pentru tine(-i) zămislită" (**Odă pământului**). Fără să realizeze că urmează îndeaproape directivele

oficiale ale Partidului Comunist, poetul sacralizează munca „plugarilor"-demiurgi care cresc pâinea „mai mult cu inima, [...] uitând-o în ţărână / lângă rădăcină" (**Aici, în câmpie**). Acasă la Nicolae Dabija „secunda bate-n ornice bătrâne", iar viaţa sătenilor decurge după nişte ritualuri ascunse văzului intrus (**Grai**): „satu-i sub bolţi [...] / cerul ne apasă în pământ,/ încât copiii sunt aduşi de umeri".

Păşind prin spaţiul fertil al satului, Leo Butnaru e conştient de faptul că „atingerea gleznei a scuturat /câteva seminţe din spicul ierbii, / tăinuind în ele / perpetua victorie a revenirii;/ (...) sporindu-le şansa înmulţirii"; „cu cât păşeşti mai departe, / aici, între sat şi oraş, / se împuţinează lucrurile" şi „marile nelinişti vegetale"; de aceea recunoaşte un singur **Sens**:

Mă vreau tălmaciul sensului discret,
Comun întregii lumi sau unui neam,
Sau unui sat – mai mult nu e de spus:
De-i doar al meu, cel sens eu nici nu-l am.

Şaptezeciste (aşadar tot blagiene) ca formulă – deşi plasate temporal în anii optzeci – rămân debuturile masculine (Nicolae Popa şi Vsevolod Ciornei) sau feminine (Lucreţia Bârlădeanu). De alfel pentru ultima nu-i „nimic în amintire / mai verde decât satul": „nu arzătoare rugă / de-a reveni cândva / să-i cer naturii-mume / ci de-a dură cât Satul" (**Rugă**).

Chiar dacă nu o face decât provizoriu, Vsevolod Ciornei e dispus să asculte cum „oftează veşnicia în ţambale / şi cobzele emit ecou de mit" sau cum „eternitatea îşi opreşte paşii / lângă bătrânii sprijiniţi de porţi" (**Doină la nai**). Deja moralizările camuflate în haină poetică lui Nicolae Popa din **Ora de mister** – cu nelipsiţii markeri *rouă, pădure, livadă, pârâu* – sunt plasate încă într-o zonă-tampon, în care abandonul liricii se ține cu toți cleștii din dotare de epicul ludic: „Nu există sat, / care n-ar avea şi el acolo un cimitir / pentru orice eventualitate".

Bulversând incisiv **Impertinenţa poetului** − o scatoalcă poetică, și politică, aplicată indiscret predecesorilor stigmatizaţi de blagianism utilitar −, Eugen Cioclea vine încăpățânat precum eroii lirici din poemul simbolic rusesc „Grădina privighetorii"[4] al lui Alexandr Blok – nu doar pentru a-și etala ironia față de obiectul în discuţie:

(Ţăranii) nu pretind un loc în veşnicie
mai lat decât e-o talpă de copil,
chiar de-i momeşti în imne cu chirie,
al dracului de sincer şi umil....

Prin raportările poetice de pe linia conceptualiștilor moscoviți (ne gândim, în primul rând, la Timur Kibirov sau Lev Rubinștein), Eugen Cioclea se pomeneşte dezaxat şi copleşit de *spaţiul confuz* în care a fost plasat de tovarășii săi lirici, văzându-se nevoit să ia apărarea satului şi să-i împărtăşească, în calitate de portavoce, problemele, dar într-o cheie şi cu o finalitate deloc promițătoare: „atunci când voi fi-n muzeu privighetoare, ori un izvor cu ochelari de cal" (**Sat în câmp**), căci „oraşul creşte şi creşte, / ca un depozit de sate vârâte în lăzi,/ cu câmpii şi ţărani / prin vitrine" (**Primăvara în oraş**). Autorul care a frecventase o vreme boema de la Moscova acum revine la baștina dintre Prut și Nistru frământat de **Dilema** priorităţii *sat-oraş*, admițând retractar „că veşnicia nu s-a născut la sat./ (Contrariul ar fi frumos să fie!)". Având la îndemână o binecunoscută expresie poetică enunțată de poetul ieșean Nicolae Labiș („e-un cântec tot ce sânt"), poetul basarabean denunță cu aceeași consecvenţă formula blagiană arhetipală „*locuiesc într-un cântec de pasăre"* (**Lăcaş**) – care e, de fapt, un ecou românesc la afirmaţia lui Martin Heidegger, conform căreia „am sălăşlui în

[4] Măgarul, casa şi târnăcopul

limbă" ca într-o „casă a fiinţei" − debordată de autorii din anii '60-'70 peste limitele „extazului sentimental" (Eugen Lungu). „Gândul că am avea mai mulţi / poeţi decât se cer pentru un cântec"(*****Nimic nu vine pe lume întâmplător**) îl determină să propună o altă **Regulă a jocului**: „Nu mai suntem un cântec în surdină. / Nu resemnaţi, nu sceptici ...".

Soluţia? Unica „funcţie-n vigoare" o poate desemna, probabil, doar barbianul „un joc secund mai pur", distribuit epigonic între poeţii generaţiei şaizeciste, păstrând evident toate accentele temperamentale individuale.

În cuvânt, decide Pavel Boţu, „eu aş putea / Să-mi fac casă bună-rea / (...) / În cuvânt aş muguri", un motiv recurent la prima generaţie poetică afirmată integral în lumina realităţilor sovietice. Grigore Vieru ţine deja să-şi precizeze coordonatele „lăcaşului": „Locuiesc la marginea / Unui cântec./ La mijlocul lui / Trăieşte speranţa mea". Iată de ce, dacă îl **Atingeţi c-o floare**, „veţi vedea că dincolo / (de puternicul zid al dinţilor săi) / nu stă decât cântecul".

Şi pentru Ion Vatamanu, **Ora păsării** e starea când „poetul moare-n cuvânt, / Iar cuvântul naşte cântări". Îndemnul poetului Anatol Codru – poemul **Să-ţi iubeşti Patria** nu lasă loc de interpretări ambigui − e similar: „Totdeauna cuvântul e patria ciocârliilor / care îţi cântă în gură". Totuşi dincolo de entuziasmul lor ontologic, aceste mostre estetice şaizeciste conţin în sine pericolul profanărilor ideologice viitoare, de care vor beneficia în speţă activiştii de partid, ce le vor folosi pe post de lozici antologice pentru a justifica troglodismul regimului totalitar. Cu atât mai nocive vor apărea pentru conştiinţa atistică în plină afirmare a efebilor lirici din generaţiile mai tinere.

Câmpean fiind, şi pe şaptezecistul Iulian Filip „cântecul (îl) străbate-ndelung / ca şi cum un nai într-o margine ar doini / şi cântecul se împrumută gură cu gură de aer/ până-n altă margine...".

„Cântul zboru-şi poartă, / ducând dor în poartă ...", mărturiseşte şi Vasile Romanciuc în piesa lirică **Pasărea, viaţa**.

Trăitor inevitabil în acelaşi „cântec de pasăre", Nicolae Dabija încearcă, **Din când în când**, să se ascundă de moarte „în câte-un vers, în câte-un rând, / convins că dânsa-n altă parte / coseşte atunci", chiar dacă metoda, aşa cum se ştie, fusese brevetată deja de colegul său mai în vârstă Grigore Vieru.

Poemul **Ţară** semnat de Lucreţia Bârlădeanu (cu fraza-pivot „mereu ne absoarbe o stare de cântec") poate fi reiterat fără exagerare a fi sloganul generaţiei de tranziţie de la şaizecism spre şaptezecism şi care, ulterior, va fi denunţat cu vehemenţă de către cei hotărâţi să treacă la post-modernism din mers. Două sunt cazurile antologice: Teo Chiriac, „cuibul creierului" căruia deocamdată e „locuit de o privighetoare gravidă" (**Lucrare de control**) şi Vsevolod Ciornei, care va permite deja „păsărilor să cânte / şi ierburilor să răsară" (**Sofistică**) în adevărul lor ... vegetal.

Vom găsi diseminate în solul fertil al verbului poetic de până în deceniul 9 al secolului XX şi alte simboluri arhetipale blagiene pe post de „atractori semantici intertextuali": *tăcerea, lumina* (*soarele* pe post de generator energetic)*, lucrurile (bătrâne), steaua, dorul*, cele patru elemente stihiale (*ţărâna, focul, văzduhul şi apa*)*, zodiile, gorunul*, dar şi *amurgul, taina / misterul, sământa, sângele* ca elemente de factură expresionistă.

Un exemplu antologic e chiar poemul **Cine-ar putea** (să spună mai limpede decât noi bună dimineaţa, iubire, moarte, lumină, tăcere), în care Victor Teleucă trasează prospectul psihanalitic al celor două generaţii care „nu strivesc corola de minuni a lumii". Ecourile de mai sus risipite în corpul textului semnat de poetul basarabean − fie obsesiv-involuntare, emulativ-creatoare sau pastişate mimetic − la aceste pre-texte blagiene constituie un indiciu concludent al plasării viziunilor pe întreg eşichierul poetic al anilor '60-'70.

E crezul estetic netemperat al lui Iulian Filip cum că „prin stuful naiului / de partea cealaltă / străbunii / până-n cer / răsuflă doine, / pe care nemişcate ciocârlii / fricoase freamătă − / să nu cumva să ne / destrame schimbul tainic / de mesaje (**Suită pentru naiuri cu naişti**).

„E-n orice mult mai mult decât se vede" – răsună ecoul blagian şi la Nicolae Dabija – „şi lucrurile-or curge peste tine, / şi te-or strivi-nţelesurule lor" (**Mai mult decât se vede**): „Cântecul naiului / lasă / răni / în vânt./ Cerul se surpă. / Apele cresc. / O sută de generaţii / îmi fac semn / să vorbesc" (**Orheiul vechi**).

„Fireşte, uneori căutăm să dezlegăm / tainele cântului, fiindcă ele / sunt mai uşoare decât / abisalele taine ale tăcerii", e poemul intitulat **Frăţescul rod** prin care intervine şi Leo Butnaru în dialogul liric generaţionist. De exemplu, **Şi cântecul acela s-a păstrat**, prin metamorfozele poetice de rigoare, „în doine, în acest moldav mister: / prin el comoara s-a multiplicat". La rândul ei, **Metamorfoza părerii** e condiţia ce „rânduieşte înţelesul / din care până azi îşi ia puterea / şi psalmul vechi, şi imnul nou, şi versul".

Astfel că argumentele poeţilor **Tainic tulburând infinitul** vor fi susţinute şi de Vsevolod Ciornei în polemicul său text intitulat sugestiv **Aer fără păsări**, neuitând să declare ulterior un război în toată legea „regimului politic vegetal": „dictatura florii / în ţara umbrei sale − / şi-n umbra sa sântem noi, / autori de utopii absurde, / de putciuri care nu fac decât / să se desprindă câte-o petală / din corolă pentru-a ne strivi / tot pe noi" (**Ţara florii**). E chiar lozinca ce rupe ireversibil cu *„generaţia-habitoare-a-cântecului-de-pasăre*" (o etichetă potrivită aplicată pe fruntea generației șaizeci) şi căreia plutonul optzecist, care îi succede, va avea – în spiritul *materia pessaus* − tot mai multă predispoziţie de a-i da interpretări echivoce, trebuie căutată inclusiv în îndemnul său: „să nu ne mistuim între mistere, / să nu ne îngropăm în horoscoape, / Să-ntârziem lumina sub pleoape, / Să mai trăim..." (**Să-ntârziem**),

Deocamdată şaicezistul Victor Teleucă îşi atenţionează, în **Tratatul de dragoste**, cititorul să fie atent: „pretutindeni e sămânţă de dor", „prin arhipelagul necercetat de cuvinte / umblă dorul ca o albină şi-adună nectar / de-nţelesuri cu multe alte-nţelesuri". „Te simţi şi te respiră o taină, un mister" (**În spulberul luminii**) – iată, *prime facie*, prisma unei întregi cărţi scrise de poetul nordic în **Încercarea de a nu muri**. Ea pare a fi inclsuiv „taina care îl apără" pe Grigore Vieru, poetul simţindu-se inevitabil îndatorat cu, cel puţin, un **Imn luminii**:

Vatră
Lumina îmi este.
(Şi întunericul la fel!) (...)
Eu nu îngrădesc lumina,
Ci întunericul:
Taina mea.

Urmându-şi îndeaproape congenerul ca un megieş empatic stabilit la frontiera dintre două republici totalitare – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească şi Republica Sovietică Socialistă Ucraina −, Ion Vatamanu crede că învaţă tainele vieţii şi **Arta luminii**:

Luminii mă dărui, acestei grele arte!
Sărbătoresc şi unic, ca-n ceas de cununie,
Să unesc lumina şi ţărâna din câmpie,

dar, de fapt, învaţă **Intrarea în lumină**:

De parcă veşnicia îşi mână astăzi norii,
Sub care-acum răzbat în toamna lor cocorii [...]
Pe braţu-ntins cînd steaua razele-şi înclină,
Cu fruntea pe aripă – să intri-aşa-n lumină.

E un timp heraclitic şi pentru alt cernăuţean, Simion Gociu, „când dau şi ierbile în spic. / Povara seminţei le pleacă fruntea spre pământ / Şi coapte, visele, frământă în tulnic / Aroma scuturată a luminii pe cuvânt".

Se pare că schema va fi adoptată în consens de către următoarea generaţie poetică ce va răspunde la numele „generaţia ochiului al treilea" (Mihai Cimpoi). Nu e de mirare că „E mai lumină să tot arzi, / E mai poveste să străbaţi / Atâtea lumi de nepătruns" sunt doar câteva dintre proverbele în „lumina" cărora vor creşte **Feciorii vârstelor de aur** (Ion Hadârcă), dar în primul rând Nicolae Dabija rămânând **De veghe** în numele generaţiei artistice pe care o reprezintă estetic: „bolnavi suntem de-un cântec sănătos, / de o lumină care n-are noapte".

Aceasta e râvna de **Contopire cu Marele Tot** a lui Teo Chiriac, „paznic la pleoapa soarelui" când „degetele lumii pornite să cânte sens / fac gesturi supreme de lumină" (**Odaia cu porumbei**), efort decelabil, ceva mai înainte, şi la Leonida Lari, care se „leagă treptat cu Totul", „cuprinzător de inimi şi veşnic necuprins" (**Gândul**).

Dar **Marele Anonim** are „legea la cel ce s-arată / doar numai cu dar pentru lume, / şi după ce-l lasă la poartă − / ascunde şi urme şi urme" (Leo Butnaru). Anume despre zădărnicia unei asemenea aventuri se lamentează şi Ion Hadârcă:

În zadar te mistui sub icoana sfântă,
Frumuseţea lumii înainte-i, sus –
Pînă-i dibui chipul, rătăceşti cuvântul,
Până-aduni cuvântul, anii ţi s-au dus"
(**Frumuseţea lumii**),

chiar dacă experienţa o trăiau, *toto coelo*, şi predecesorii lui lirici, tovarăşi egali întru experienţă poetică şi canon estetic pe linia „anxietăţii de a fi influenţat" emisă de către criticul american Harold Bloom:

E o fărâmă de mister (...)
Că vrem să-l bănuim în toate ...

Chiar tu eşti o enigmă-a mea
Pe care tare nu aş vrea
Nici s-o dezleg, nici s-o destăinui,
Ci-n taină lasu-te să-mi dăinui,
Liviu Deleanu, **Enigmă**,

Păstrăm în noi o lume / Închisă cu zăvoare.
Mai bine ştim s-ascundem / Decât a ţine-afară,
Gheorghe Vodă, **Cine**,

Aflu că şi universul are orizonturi, (...)
dau pădurile la o parte,
îmi croiesc drum prin munţi,
apoi păşesc peste două postate de nori,
dar orizontul tot fuge de mine,
Ion Vatamanu, **Orizont**,

La suflet şi-adevăruri
Îmi umblă, la mistere.
La moarte dânsul umblă,
Dar zice că la miere,
Gigore Vieru, **Poetul**.

Spre deosebire de poeţii citaţi mai sus, afiliaţi blagian inclusiv ca structură temperamental-psihologică, în „cazurile" Iulian Filip, Leo Butnaru, Arcadie Suceveanu sau Teo Chiriac – cum va confirma de altfel şi practica lor poetică ulterioară – se resimte din plin interesul mai degrabă „la zi" şi preluarea stilizată a moştenirii poetului „mut ca o lebădă":

Sunt aer, floare / şi nour sunt, şi bulgăr de pământ ...
Eu nu sunt eu. La mijloc e-o oglindă –
Ca-ntr-un focar adună stea şi vânt
şi-ncearcă sens s-ajungă, sens să prindă"
(**Momentele definiţiei**),

Castanele-şi deschid ca nuferii misterul,
surd clopotele-anunţă minunea (...)
Castanele, ca nuferii, deschid priviri de sâmbur
şi-nchid ochii poeţilor – păstaie peste gând ..."
(Iulian Filip, **Fruct şi abur**),

Nelămurite linii şi-au muiat
lipsa de certitudine
în orbita ochiului pur şi rece [...]
lucrurile aud şi simt înalta nepăsare:
ele devin ca şi noi chiar dacă nu le atingem",

Când ceru-i verde / când steaua-i rece
piatra te vede / iarba mă-ntrece [...]
Eu nu sânt, căci sânt / şi-ai putea să mă pierzi
printre nourii verzi / într-un arbore sfânt"
(Leo Butnaru).

Prin poemul **Ochii tăi**, colega lor Lucreţia Bârlădeanu recuperează *in integrum* angoasele Magdei Isanos, dezvoltate tot din „arhiurma" blagiană, înţeleasă în termenii deconstrucţiei derrideene:

Din moarte-am să ies unde
Şi-n ce transfigurată?

Deocamdată lumina e „patria" – scrisa cu minuscule, deci inexistentă pe toate planurile ontologice – a lui Eugen Cioclea, pe care nu uită să o denunţe cu un sarcasm dramatic:

Cât mai pun preţ pe tot ce văd şi ştiu
şi am acoperire în lumină
şi sunt doar cât îmi poruncesc să fiu
şi-n orice moarte e partea mea de vină.

Trecerea prin vad a lui Vsevolod Ciornei trebuie înţeleasă ca pe o subtilă profanare a consacratei formule blagiene: „E ca abecedarul simplă / această trecere prin vad; din toate câte mi se-ntâmplă / doar moartea nu mi s-a-ntâmplat". Preluat contrapunctat, fragmentul din **Bancnote şi stea** aduce sufucuente argumente în acest sens:

Şi-n trupul tău, luminiscent şi blând
un prunc urzeşte să mă-ncărunţească.

Sub vălul obscur şi autoironic al stilului profesat de Andrei Ţurcanu, în **Rugăciunea de mai** („Condamnat pentru totdeauna / rană în aşteptare să-ţi fiu, mă deschid ţie, sămânţă de in, / ţie mă dărui, bulgăre de pământ primitor, / Zadarnic (în mine) se zbate / pasărea oarbă în căutarea luminii! / Primeşte-mă acum, ploiţă de mai, / în dansul tău…") încă transpare opţiunea favorabilă mesajelor blagiene, stare pe care Nicolae Popa deja nu se decide să o confirme: „Dorule-dor, / al albinei închise-ntre geamuri, / acesta e cerul tău cu hotare de sticlă, / care ai vrea să plesnească în două, / în trei [...]. Atunci, / primul pedepsit voi fi eu, eu, / care am mingea în mână / şi geamul în faţă" (**Interior şi exterior**).

Acesta e semnalul abandonării (specifice a) *luminii blagiene* − din care unii optzecişti se vor alege doar cu *„cioburi"* şi pe care alţii o vor sublima-o, mai degrabă *doctus cum libro*, în *lumina bibliotecii borgesiene* stimulată de (post-modernista) funcţionare a maşinii de scris. Astfel, tipicul şaizecist basarabean va fi dilatat de către Arcadie Suceveanu până la desfigurare estetică prin ***Miracolul zilei de miercuri***:

„Deschid fereastra / şi las să-mi năvălească-n odaie /
numai lucruri banale, / lucruri umilite, uitate,
lipsite de glorie /cu faţa mâncată de sodă, /
mirosinde-a siloz şi a hamuri /− Veniţi, veniţi
să vă scot din nou în lumină, / să vă încarc, pe rând /
cu electricitatea iluziei / să vă potolesc foamea
de transcedental / şi aventură",

intrând într-o contrapunctic genotext cu poetul clujean Ion Mureşan şi a sa **Constituire a realului prin uitare**[5]:

„Tot ceea ce am uitat, molozul, zgura, resturile
constituie într-adevăr realitatea.
Lucrurile și faptele pe care dinții nu le-au putut roade,
cuțitele nu le-au putut înjumătăți, din aceste
produse ale uitării
pe care ghearele obosite le scot mereu din baia
de acid a memoriei
și le aruncă cu scârbă afară, numai din acestea
se poate constitui o lume nouă...".

Bibliografie generală

a) în română și engleză

Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Chişinău: Editura Arc, 1996

Costenco, Nicolai, *Ideologii basarabene* // Viaţa Basarabiei, 1937, nr. 12

Damian, Liviu, *Satul din noi* / Îngânduratele porţi, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1975

Literatura română postbelică: Integrări, valorificări, reconsiderări (sub red. prof. M. Dolgan), Chişinău: Tipografia Centrală, 1998

[5] Din volumul „Poemul care nu poate fi înțeles", Editura Arhipelag, Târgu Mureș, 1993

Botnaru, Tatiana, *Poetul gorunului blagian* // Ştiinţa (AŞRM),1995, nr. 4

b) Corpus belestristic autori basarabeni și cernăuțeni

Bălteanu, Lorena, *Poeme de sticlă*, Chişinău: Editura Cuant, 1997
Bârlădeanu, Lucreţia, *Rouă de cuvinte*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1988
Bordeianu, Leo, *Palpabilitatea marginilor*, Chişinău: Editura Hyperion, 1993
Butnaru, Leo, S*âmbătă spre duminică*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Butnaru, Leo, *Formula de politeţe*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1985
Boţu, Pavel, *Ruguri*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1975
Boţu, Pavel, Scrieri alese, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Cibotaru, Arhip,*Versuri*, Chişinău: Editura Lumina, 1969
Cibotaru, Arhip, *Spaţii*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1971
Cibotaru, Arhip, *Între lume şi cuvânt*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1976
Chiriac, Teo, *Lucrare de control*, Chişinău: Literatura artistică, 1987
Chiriac, Teo, *Salonul 33*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989
Cioclea, Eugen, *Numitorul comun*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989
Cioclea, Eugen, *Alte dimensiuni*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1990
Ciornei, Vsevolod, *Cuvinte şi tăceri*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1989
Ciornei, Vsevolod, *Istoria geloasă*, Chişinău: Editura Hyperion, 1990
Codru, Anatol, *Îndărătnicia pietrei*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1967
Codru, Anatol, *Mitul personal*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1986
Dabija, Nicolae, *Apă neîncepută*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1986
Dabija, Nicolae, *Zugravul anonim*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1980
Dabija, Nicolae, *Aripă sub cămaşă*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1985
Damian, Liviu, *Inima şi tunetul*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1981
Deleanu, Liviu, *Versuri*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1967
Deleanu, Liviu, *Destăinuire*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1970
Dudnic, Petru, *Văzduh pentru suflet*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1982
Filip, Iulian, *Neîmpăcatul meşter*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1978
Filip, Iulian, *Hulub de poştă*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Hadârcă, Ion, *Lut ars*, Chişinău: Editura Literatura artistică,1984
Hadârcă, Ion, *Darul vorbirii*, Chişinău: Editura Literatura artistică,1985
Meniuc, George, *Vremea Lerului*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1969
Meniuc, George, *Florile dalbe*, Chişinău: Editura Literatura artistică,1979
Mihnea, Paul, *Orga codrului*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1966
Popa, Nicolae, *Timpul probabil*, Chişinău: Editura Literatura artistică,1985
Popa, Nicolae, *Ghid pentru cometa Halley*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1987
Romanciuc, Vasile, *Genealogie*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974
Teleucă, Victor, *Încercarea de a nu muri*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1980
Teleucă, Victor, *Întoarcerea dramaticului eu,* Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983
Teleucă, Victor, *Scrieri alese*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1985
Tulnic, Vitalie, *Culori şi anotimpuri*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974
Ţurcanu, Andrei, *Cămaşa lui Nessos*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1988
Vatamanu, Ion, *Primii fulgi*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1962
Vatamanu, Ion, *La mijlocul ierbii*, Chişinău: Editura Lumina, 1967
Vatamanu, Ion, *Ora păsării*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1974
Vieru, Grigore, *Numele tău,* Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1968
Vieru, Grigore, *Un verde ne vede*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1976
Vieru, Grigore, *Taina care mă apără*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983

Vodă, Gheorghe, *Ploaie fierbinte*, Chişinău: Editura Cartea Moldovenească, 1967

Vodă, Gheorghe, *De dorul vieţii, de dragul pământulu,* Chişinău: Editura Literatura artistică, 1983

Ziedonis, Imants, Damian, Liviu, *Pâinea în două cânturi*, Chişinău: Editura Literatura artistică, 1984

VALERIA CIOATĂ
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

ATTEMPT TO SUBLIMATE ORTHODOXISM

Abstract: Ioan Alexandru`s poems represent a mission to spread the word of God. He sees himself as a successor of the Orthodox Christian faith. The role of poetry is to link people to the Supreme Being. The model Ioan Alexandru takes after is Romanus the Melodist who is known as a fifth century sacristan in the temple of Hagia Sophia, Constantinople. He is said to have been a slow speake,r poor reader and singer. The other monks used to make fun of the way he sang until, one night, in The Eve of the Nativity of Christ, the Mother of God appeared to him in a dream. She gave him a scroll and told him to eat it. From that moment on, he started to sing with a beautiful voice and composed a great number of hymns known as kontakia some of which are still used today in the service of the Orthodox Christian church. Ioan Alexandru understands poetry as a way of connecting people with God. All the efforts of the poet are seen as a struggle to capture the will of God and pass it on to the next person. So, the role of the poet is also understood as that of a prophet. Salvation comes from combining love, suffering and redemption. Another role of the poet in the eyes of Ioan Alexandru is to create a sort of connection between faith in God and the national history. He praises a series of Romanian national history personalities. While some texts are well written and put together, others are a little difficult to understand.

Keywords: faith, Christ, love, redemption, heaven.

În lumea în care trăim, în care totul pare accesibil, în satul global ar trebui să fie uşor de găsit un loc fiecărui poet şi fiecărei culturi. În permanenţă se simte nevoia unei recuperări a trecutului în sensul re-integrării sale în teoriile şi concepţiile prezente. Arta, mai mult decât alte domenii resimte acest fenomen. Astfel apar acte recuperatorii performate de artişti tineri în vederea reintroducerii, fără prejudecăţi, în viaţa cotidiană (alertă şi agresată de informaţie) a unor mari figuri ale trecutului. Cele mai de succes exemple pot fi luate din muzică, întrucât aceasta beneficiază de un limbaj universal. Un tânăr pianist, pe numele său Lucian Ban, a reorchestrat mare parte din opera lui George Enescu reintroducând-o în circuitul internaţional prin proiectul *Enesco re-imagined*. Ce legătură ar putea avea o astfel de pildă cu un referat asupra poeziei lui Ioan Alexandru? Critica literară ar fi bine să aibă puterea de a reintroduce pe piaţă, prin revizuire continuă, o serie de scriitori şi poeţi care par să fi intrat într-un con de umbră. Spre deosebire de limbajul universal al muzicii şi de răspândirea de care aceasta se bucură, literatura, şi mai ales, poezia, manifestă dificultăţi legate de limbă, de concepţia filosofică, de spaţiul cultural în care este răspândită şi de cunoaşterea istoriei.

În ciuda dificultăţii actului recuperator acesta trebuie cel puţin demarat. Recitirea poemelor se cere a fi făcută cu discernământ şi luciditate. Citind şi re-citind poemele şi părerile criticilor despre acestea intenţia autorului pare aceea de a porni de la teluric şi materie, trecând prin cataclismele infernului, pentru a accede la o spiritualizare a materialităţii. „Cu *Vămile pustiei*, Ioan Alexandru trece la o privire detaşată a realităţii poetice, de la imagismul delirant la solemnitatea verbală, rezultat al unei elevate detaşări de obiectul poetic imediat. Faptul a surprins pe unii comentatori ai poeziei sale, care s-au grăbit să suspecteze fidelitatea poeziei din mai sus citatul volum raportată la celelalte, ignorând faptul această poezie are tangenţe cu câteva poeme din *Infernul discutabil* (precum *Oedip*,

Iov, Urme, Capul meu). *Infernul* este materia în existenţa-i nemijlocită, ordonată sau închipuită în experienţele vizionare ale poetului – *Pustia* rămâne nostalgia lumii pure, punte întinsă între Izvor şi Mare, între început şi margini. *Pustia* este geneză permanentă şi stingere iminentă, lumea pură prinsă în încremenirea contemplaţiei, spaţiu străin materiei obişnuite, existând în afara timpului"[1]. Multele volume de versuri se doresc a fi nişte trepte în ilustrarea acestei concepţii. Există, însă, o mare distanţă de la intenţie până la punerea ei în practică. Dacă în volumul de debut, Ion Alexandru părea a avea toate atributele unui poet cu o carieră promiţătoare, în a doua etapă a creaţiei sale, cea a multor *Imne,* acesta nu-şi ţine promisiunea. Totuşi, opera sa nu poate fi în totalitate respinsă întrucât talentul nu îl părăseşte. În acest sens Alex Ştefănescu are dreptate în judecata sa de valoare: „textele continuă să aparţină unui artist deosebit de înzestrat, care, chiar şi când se lasă condus de automatismele modului său de exprimare, reuşeşte să ne atragă măcar din când în când atenţia, prin forţa limbajului. Însă fără o ierarhizare a mijloacelor poetice, fără o energică concentrare a lor asupra unui punct din conştiinţa cititorului, nu se ajunge la emoţie estetică. Cu un aparat de sudură care şi-ar împrăştia flacăra în toate direcţiile nu s-ar putea ridica temperatura unui metal până la incandescenţă. Din cauza consecvenţei neverosimile a atitudinii se creează, apoi, o impresie de rigiditate şi în cele din urmă de poză: Ştim din experienţă că figura umană este mobilă şi că numai o mască păstrează la nesfârşit aceeaşi expresie, astfel încât permanenta evlavie din *imnele* lui Ioan Alexandru ne face inevitabil să ne gândim la o mască."[2]

În ceea ce priveşte studiul de faţă, mă voi opri asupra unor elemente religioase luând în discuţie felul în care acestea se reflectă în opera poetului transilvănean.

Încă de la începutul volumului *Imnele iubirii*, poate fi remarcată o nevoie a omului de a se conecta la dimensiunea sacră a existenţei. Poemul *Patrie* arată fundamentul hieratic al întemeierii unei ţări. Pământul trebuia sfinţit, abia apoi oamenii se stabileau în acele ţinuturi. Fiinţele umane înfăţişate nu făceau nimic înainte de a-şi aşeza drept temelie credinţa. „Cât era acropola de strâmtă/ Pământul de neroditor/ Până ţara li se părea sfântă/ N-aveau somn în aşternutul lor". Întoarcerea aceasta imaginară în trecut nu se soldează cu o delimitare de credinţele celor vechi aşa cum apare la alţi poeţi din aceeaşi generaţie, cum ar fi Ana Blandiana. Ioan Alexandru se revendică de la aceşti strămoşi pe care îi glorifică. „În Carpaţi de-avem o mângâiere/ Care nu ne-a părăsit nicicând/ E credinţa noastră-n Înviere/ Străvederea celuilalt pământ". Spaţiul la care se referă poetul este văzut ca fiind plin de suferinţele succesive ale generaţiilor care au trăit în acest perimetru. Poetul îşi asumă destinul ţării sale, el consideră esenţa românismului credinţa în înviere „Străvederea celuilalt pământ".

După cum afirmă Petru Poantă, Ioan Alexandru inventează modele de civilizaţie arhaică: „Alexandru vrea să schimbe poezia, căutând obârşiile cântecului. Vrea să o resacralizeze. Poetul este *alesul* unei colectivităţi căreia îi slăveşte eroii şi îi *prezice* viitorul. Desluşim aici ecourile orfismului antic căruia îi sunt asociate încă multe alte experienţe livreşti, care au lucrat atât de contradictoriu şi de derutant asupra personalităţii poetului. Prin urmare, un sens rapsodic încearcă să confere Ioan Alexandru creaţiei, cântând în numele unei *colectivităţi* străvechi, al cărei profet şi depozitar de înţelepciune se consideră."[3]

Alegerea propriului neam este opusă risipirii fiinţei, lucrurile fiind privite din acest unghi, această asumare a destinului propriului neam nu mai este o adevărată opţiune (în sensul că nu există două alternative viabile), ci este singura alegere care poate fi făcută. Risipirea fiinţei nu este o alternativă, este o neantizare şi o întâlnire cu angoasa exasperantă. Textul care discută această asumare se numeşte chiar *Opţiune*. Vulturii simbolizează fiinţele care se apropie din ce în ce mai tare de transcendenţă. „Vulturii spre soare la nămiezi/ Pământului

[1] Ruja, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Ed. *Facla*, Timişoara, 1979, p. 129
[2] Ştefănescu, Alex., *Prim plan*, Ed. *Eminescu*, Bucureşti, 1987, p. 299
[3] Poantă, Petru, *Radiografii*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1978, p. 217 – 218

sunt singura umbrire" în sensul că doar ei sunt singurii care trebuie să fie urmaţi. Modelul propus de Ioan Alexandru este Moise care, fiind adoptat de fiica faraonului, putea să-şi uite originile. Apariţia divinităţii în viaţa personajului biblic se face prin vis. Această apariţie este, paradoxal, cea care îl trezeşte. Comparaţia „Cum fluturii învie din omide/ Dragostea de neamul său l-a-nvins/ Desculţ şi gol ieşea din piramide" face parte din acele fragmente valoroase despre care Alex Ştefănescu spune că ar putea salva opera poetică a lui Ioan Alexandru: „Există o singură soluţie pentru a valorifica totuşi masa enormă de versuri din ultimele cărţi ale lui Ioan Alexandru: să le citim cu spirit critic, să alcătuim *din mers* o antologie de uz personal. Vom constata astfel că Ioan Alexandru continuă să rămână un poet adevărat, care nu mai este însă exigent cu sine sau care crede că, dincolo de creaţia propriu-zisă, contează starea de adoraţie-euforie-pietate în care s-a scufundat o dată pentru totdeauna. În orice caz, o asemenea antologie – realizată nu la nivelul poemelor, ci al versurilor – ar releva frumuseţi nebănuite, unele extraordinare, care justifică entuziasmul constant manifestat faţă de poezia lui Ioan Alexandru de către Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Edgar Papu şi alte spirite familiarizate cu poezia universală. Reuşitele sunt mai ales din domeniul unei răscolitoare retorici a tandreţii, faţă de patrie, faţă de predecesori, faţă de fii, faţă de natură etc."[4]. Poetul pune în text şi un tâlc, şi anume, acela că doar în smerenie se regăseşte gloria şi mântuirea: „Smerenia-i descoperi apoi/ Că de la sine e fără putere/ Şi lepădat între cei mulţi şi goi/ Dobândi veşmânt de înviere".

Un text care ar putea fi reabilitat este *Tradiţia*. Formula sa este mai fericită şi datorită dimensiunilor reduse ale poemului. Cele două strofe explică esenţa a ceea ce ar trebui să înţelegem prin cuvântul folosit în titlu. Tradiţia este văzută ca o diafanizare a sufletului prin însuşirea a tot ce e mai sfânt, cu fiecare generaţie strângându-se legătura dintre om şi Dumnezeu: „Tradiţie înseamnă transbordare/ Din mână-n mână devenind mai sfânt/ Cu cât transpare-n fiecare/ Icoana celuilalt pământ". Oarecum viziunea se apropie de cea arghezianã în care opera fiecărui membru al neamului e o treaptă care se lasă moştenire urmaşilor.

Deosebirea, însă, este aceea că Ioan Alexandru se revendică de la Nichifor Crainic (prin recuperarea ortodoxismului), mai mult decât de la Arghezi. Strofa a doua poate fi înţeleasă printr-un paradox al credinţei care susţine că învierea se găseşte prin transformarea suferinţei, prin asumare, în rai. Sărăcia se împuţinează dacă este purtată cu demnitate. De fapt, Ioan Alexandru nu se referă aici la sărăcie din perspectiva mijloacelor materiale, ci la puţinătatea sufletului în faţa divinităţii. În acest raport omul nu poate fi altfel, decât sărac. Dumnezeu venind, transformă sărăcia în fluviu de bogăţii duhovniceşti: „Porneşti la drum cu multă sărăcie/ Ce se-mpuţină pe cât creşte şi învie/ Cel din urmă dintre morţi". Mântuirea nu este văzută ca o chestiune personală, ci, din moment ce generaţiile se aşază una în succesiunea alteia, fiecare sporind legătura cu Dumnezeu nu se mai mântuiesc individual, ci devin fluviu care îi trezeşte la viaţa de apoi şi pe cei necredincioşi: „Porneşti la drum cu multă sărăcie/ Ce se-mpuţină pe cât ştii s-o porţi/ Fluviul tot creşte şi învie/ Cel din urmă dintre morţi".

Brâncoveanu este un text care are atributele unui desen naiv de pe o icoană pictată pe sticlă. Prima strofă îl prezintă pe domnitor consultându-se cu înţelepţii vremii asupra învierii cu sau fără trup, de parcă în lipsa acestei consilieri speciale ar fi devenit musulman. Odată aflat răspunsul este însuşit „cu fiecare os în parte". Condiţia învierii este lipsa fricii şi ne-lepădarea de Cuvânt, prin care se înţelege a doua persoană a Sfintei Treimi, Iisus Hristos. Persoana a doua a verbelor şi pronumelor folosite în ultima strofă sugerează universalitatea ideilor exprimate. În acest desen naiv, cu unele linii nesigure, cu altele îngroşate fără rost, găsim şi o imagine poetică sugestivă: „Lumina milei tremurândă/ Fecunda-va celălalt pământ". Acest *celălalt pământ* se referă la înviere. Jertfa din viaţa pământeană acţionează precum un fertilizator al vieţii viitoare, un garant al învierii pe *lumea cealaltă.*

[4] Ştefănescu, Alex., op. cit., p. 300

Figura lui Constantin Brâncoveanu apare şi în alt text *Iubirea lui Brâncoveanu*. De această dată forma poemului este aceea a unei rugăciuni. Aici este mult mai vizibilă proverbiala stângăcie ardelenească în mânuirea cuvântului. „Poezia lui Ioan Alexandru din primele volume produce o puternică impresie de bărbăţie, datorită, printre altele, unei anumite neîndemânări în arta ceasornicărească de a *potrivi cuvintele*. La Tudor Arghezi, de exemplu, se simte clar că retorica poticnită este simulată şi că exprimă, de fapt, o superiscusinţă. La Ioan Alexandru, ca şi la alţi ardeleni, inabilitatea este reală, constituind un fel de garanţie a seriozităţii (dexteritatea pare întotdeauna perfidă!). Cuvintele folosite de el par nişte mari pietre de râu, neşlefuite care intră într-un pavaj denivelat şi trainic.”.[5] Cu menţiunea că în versurile citate pavajul denivelat pune serioase probleme de deplasare pietonilor. Transformarea unor substantive în verbe nu este o găselniţă tocmai fericită: „Acoperişele de plumb ocrotitoare/ *Vor nimba* un neam fără sfârşit”. Nici regionalismul *acoperişele* nu pare mai potrivit în acest context. În final se sugerează că toate ctitoriile enumerate aveau nevoie de o jertfă de sânge asemănătoare cu cea din *Monastirea Argeşului*.

Ceea ce încearcă Ioan Alexandru este să dea poeziei o dimensiune duhovnicească. În textele sale se simte, după cum a fost remarcat de critica literară, o stângăcie care îl împiedică să meşteşugească versul. Unele din mijloacele sale artistice au o valoare poetică deosebită, în timp ce altele nu îşi găsesc locul în acelaşi text. *Avere* valorifică această dimensiune duhovnicească despre care vorbeam mai sus: „Averea unui neam nepieritoare/ Stă în puterea de-a iubi/ Cât de smerit e-n sine fiecare/ Câţi pruncuţi îmbracă zi de zi// Nu câte oale fierb la mine-n vatră/ Şi de vin ulcioare am golit/ Ci inima de n-a rămas de piatră/ Cât urât în ea s-a pustiit// De am trecut pe lângă mâna goală/ Întinsă de un cerşetor/ Zadarnic umbra-n jur răscoală/ Din peşteră ecou răsunător”. Lumea materială este pusă în antiteză cu cea spirituală. Puterea de a iubi şi de a creşte copii este opusă mâncării şi băuturii, simboluri ale trupului. Iubirea este golită de eros, în aceste poezii se vorbeşte despre agape. Aceasta este forţa iubirii aproapelui care îl face pe trecător să îl ajute pe cerşetorul care întinde mâna pentru a primi ajutor. Cel care îl ajută pe seamănul său fără să pună întrebări, fără să se gândească la ce va face acel cerşetor cu banii primiţi, fără să se scârbească de mirosul acestuia, fără să-l apostrofeze trimiţându-l la muncă, poate să spună că a cunoscut această dimensiune a iubirii (agape). Folosirea persoanei I e o dovadă a asumării valorilor pe care poetul le expune. Dacă este o minciună, este o minciună pe care el şi-ar dori-o adevărată. Aşa cum spunea Nicolae Steinhardt că dacă nu ai iubire, să dai celor din jur ceea ce nu ai şi vei primi în schimb iubire adevărată. Adică, până ajungi la măsura iubirii adevărate să te comporţi cu celălalt ca şi cum l-ai iubi şi, în timp, iubirea va apărea trimisă de Dumnezeu prin celălalt.

Lucrare profetică este o scriere care are trei niveluri de interpretare: atât ca artă poetică, îndrumar de comportament pentru creştinul de rând, cât şi pentru a înţelege cu ce se confruntau apostolii întemeietori de ţară. „Să dărâmi şi să dezrădăcinezi/ Idolii lăuntrici răul din afară/ Să zideşti şi să însămânţezi/ Până locul este bun de ţară”. Ca artă poetică, textul aşază poetul într-o poziţie aparent privilegiată: aceea de profet. Acesta are rolul de a desţeleni pământul din sufletul cititorului. Misiunea este una sfântă şi nu prea are legătură cu neîncrederea în cuvântul scris pe care o manifestă anumiţi colegi de ai săi de generaţie cum ar fi Ana Blandiana sau Marin Sorescu. Strofa a doua are în vedere darea în vileag a răului prin artă pentru a-l scoate din lume. Poetul se delimitează de acest fel de a vedea lucrurile deoarece această perspectivă ar fi potrivită dacă nu ar exista suflet şi omul ar fi alcătuit exclusiv din trup: „Numai răul să-l faci cunoscut/ Târşâindu-te de azi pe mâine/ Dac-aş fi doar mormânt de lut/ Dar sufletul cui rămâne”. Întrebarea retorică rămâne fără semn de punctuaţie ca, de altfel, toate poemele lui Ioan Alexandru. Tema întemeierii unei ţări este recurentă la Ioan Alexandru. Idolii lăuntrici se găsesc în fiecare suflet, aceştia desemnează patimile, care, după cum spun

[5] Ştefănescu, Alex., op. cit., p. 294

părinţii *Filocaliei*, sunt păcate transformate în obiceiuri, acestea sunt atât de adânc integrate în suflet, încât devin idoli.

Eterna luptă a sufletului de iluminare/ înduhovnicire a trupului e ilustrată liric în textul *Penuel*. Strofele poemului sunt construite ca nişte trepte în urcuşul trupului spre lumina divină. Creştinul adevărat nu trebuie să se oprească la a avea recunoaştere din partea oamenilor: „De la oameni nu-i de-ajuns/ Să te alegi cu binecuvântare/ Groaza unei nopţi de nu te-a uns/ Până dai de sânge în sudoare". Noaptea la care face referire poetul este cea din ajunul crucificării, când, în grădina Ghetsimani, Iisus Hristos s-a rugat cu mult patos, transpiraţia de pe frunte prefăcându-se în picături de sânge. Ungerea este şi un semn al alesului lui Dumnezeu (aluzie la sensul cuvântului *Hristos*). Regii Israelului erau unşi cu mir. În episodul menţionat suferinţa devine mir-ungere. Suferinţa în rugăciune este o condiţie necesară, dar nu suficientă, în opinia lui Ioan Alexandru, pentru accederea la viaţa alături de Dumnezeu. Pasul următor este desprinderea de lume: „Nu-i de ajuns să te ştii hăituit/ Dinspre oameni sau grăit de bine". Acest fel de a vedea lucrurile are în vedere indiferenţa totală faţă de lume. O astfel de idee se regăseşte în următoarea apoftegmă din Patericul egiptean: „ Un frate s-a dus la avva Macarie Egipteanul şi l-a rugat: «Avva, spune-mi un cuvânt». Bătrânul îi zice: «Du-te în cimitir şi ceartă morţii!». Fratele s-a dus, i-a certat şi a aruncat cu pietre, apoi s-a întors să-i spună bătrânului [că a îndeplinit porunca]. Acesta l-a întrebat: «Şi ce ţi-au spus?». «Nimic.» Bătrânul îi zice: «Du-te iarăşi mâine şi laudă-i !». Fratele s-a dus şi i-a lăudat făcându-i *sfinţi* şi *apostoli* şi *drepţi*. Apoi s-a întors la bătrân şi i-a zis: «I-am lăudat». El l-a întrebat: «Şi nu ţi-au răspuns nimic?». Fratele a zis: «Nu». Bătrânul îi zice: «Ai văzut, aşadar, cât i-ai certat şi cât i-ai lăudat, iar ei nu ţi-au spus nimic. La fel şi tu, dacă vrei să te mântuieşti, fii mort, neluând în seamă nici nedreptatea oamenilor, nici lauda lor, precum morţii. Astfel vei putea să te mântuieşti»."[6]

Pământul despre care vorbeşte în continuare strofa a doua este trupul creat din ţărână: „Pământul printre stele-mpodobit/ De lumina ce nu-i aparţine". Această lumină e a transcendenţei, de unde menţionata prezenţă a stelelor.

Condiţia umană este zugrăvită în strofa care urmează; devenirea şi nestatornicia fiind pietrele de hotar prezente în mod decisiv: „N-are omul stare pe pământ/ Fără lupta asta-ncrâncenată/ Se va-ntoarce pururi şchiopătând/ De lumina neapropiată". Lumina lumii celeilalte la care acced doar cei care au înţeles să-şi însuşească desprinderea de lumea aceasta îi face pe oameni să fie nişte inadaptaţi în lumea materială. Ultima strofă devine din ce în ce mai greu de descifrat. Versurile şchiopătează şi ele încercând să încifreze sensuri duhovniceşti care se regăsesc destul de greu, pentru un cititor nedus la biserică. Asocierile de imagini şi cuvinte nu sunt prea atrăgătoare şi nici nu incită: „Nu vrea să ştie de-a învins/ Sau înfrânt pe a câta vamă?/ În cenuşa cosmosului stins/ Şoldul unui svâcnet se întramă". Sensul devine atât de încifrat încât doar poetul îl poate înţelege.

Textele mai scurte sunt cele mai bine lucrate. „Textele ample sunt greoaie şi plictisitoare, fiind practic cu neputinţă a le duce la capăt fără sforţare. Unele au un aer esoteric, misterios, care are un precedent în Goga, explicaţia lui mai directă fiind totuşi aceea că Ioan Alexandru cultivă în aceste imne o frază extrem de arbitrară în alcătuirea ei sintactică, rupând punţile de legătură şi creând impresia de înţeles obscur. Defectul principal al liricii lui ditirambice este însă abstracţia."[7] Sau „poeziile mai scurte, în versuri frumos alcătuite, conţin remarcabile laude, umilinţe, terori cvasireligioase, cosmice. Logosul e un leac divin, o lumină

[6] *** - *Patericul sau apoftegmele părinţilor din pustiu*, Ed. *Polirom*, Iaşi, 2007, p. 220 – 221

[7] Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică – Lista lui Manolescu, 1.Poezia*, Ed. *Aula*, Braşov, 2001, p. 260

izvorâtă din infinit”[8]. Din aceste considerente mă voi opri doar asupra unor texte de mai mică întindere.

Ars poetica exprimă travaliul sufletesc prin care trece poetul în încercarea sa de a-şi îndeplini rostul în lume. Cuvintele sunt necurate atâta timp cât nu sunt filtrate prin lacrimi. Rostul poetului este acela de a trece orice experienţă prin suferinţă: „Nu pot rosti niciun cuvânt curat/ Netrecut prin lacrimile toate/ Cred că sunt cel mai neajutorat/ Şi mai sărac din câte-au fost create// Iar până la ele să ajung/ Ce sbatere şi frângere de sine/ Stele şi isvoare toate plâng/ Până plânge sufletul din mine”. Ideea ar fi că poetul este sensibil la toată tristeţea creaţiei divine şi rolul său este acela de a da glas acestei suferinţe universale. „Frângerea de sine” este necesară pentru a fi în acord cu vibraţiile întregii naturi.

Un rol mai clar al condiţiei poetului este relevat într-un alt text: „Cuvântul devenit-a carne/ Istoria a dobândit cuprins/ Nu poate nimeni să răstoarne/ Unde cereştile-au învins// Cuvântul este sacrament şi hrană/ Nu poate fi poetul decât slujitor/ Profet şi preot fără de prihană/ Logosului foc mistuitor”. Aceste versuri exprimă o condiţie ideală a poetului. Imaginea poetului ca profet nu e singulară în opera lui Ioan Alexandru. Neprihănirea e o condiţie care nu poate fi îndeplinită, mai ales în cazul în care poetul nu renunţă la nici un vers scris în ideea că toate au ceva valoros şi îi rămâne criticii sarcina de a le selecta. Ultimele două strofe nu se mai referă la condiţia poetului, ci vorbesc despre Hristos şi rostul venirii sale în lume. *Cuvântul* la acest poet are sensul de *Logos* din *Evanghelia* lui Ioan: „Întru-nceput era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Cuvântul Dumnezeu era. Acesta era dintru-nceput la Dumnezeu; toate printr-Însul s-au făcut şi fără El nimic nu s-a făcut din ceea ce s-a făcut. Viaţă era într-Însul şi viaţa era lumina oamenilor; şi lumina întru întuneric luminează şi întunericul nu a cuprins-o.”[9]. Rolul poetului este acela de a nota cât mai exact viziunile şi ideile transmise de *Cuvântul* suprem. În absenţa unui criteriu de selectare a imaginilor valoroase se produce, însă un soi de producţie poetică de masă, prolifică din punct de vedere cantitativ, dar defectuoasă calitativ.

În mare măsură Ioan Alexandru pune pe versuri ideile biblice şi cele exprimate de părinţii bisericii primului veac. Într-un text cum este cel intitulat *Jertfa laudei,* care în mod evident se revendică de la o formulă prezentă în sfânta liturghie, există multe din imaginile prezente în cultul creştin ortodox, dar fără o viziune personală. Încercarea de abstractizare şi încifrare face, însă textul destul de greoi: „Are putere de ispăşire/ Jertfa Laudei din iubire/ Psalitirion cu zece strune/ Ranele din coastă şi din mâne”. Rănile lui Iisus Hristos devin psaltire cu zece strune, adică instrument muzical pe care se presupune că îl folosea profetul David pentru a-şi acompania creaţiile. Acest instrument era folosit spre slăvirea lui Dumnezeu. Ideea desprinsă din versuri este aceea că jertfa Mielului lui Dumnezeu a fost înfăptuită spre răspândirea în lume a credinţei. Suferinţa s-a transformat în înviere, în ciuda prezenţei pregnante a morţii: „N-a rămas în suflete durere/ Să nu fie străpunsă de-nviere/ Oricât moartea mai stăpâneşte încă/ Învierea-n noi e mai adâncă/ Oricâte bocete se mai frământă/ Se-aud în veci cântările de nuntă”. Din nou termenul *nuntă* este prezentat cu sensul biblic de întâlnire cu Hristos la sfârşitul veacului. Mirele este acela din pilda celor zece fecioare (cinci înţelepte şi cinci nebune). Ultimele patru versuri reiau ideea pământului care are să alunece printre stele, adică trupul făcut din lut, odată spiritualizat şi curăţat de toate impurităţile urmează a lua calea veşniciei: „Nu poate fi în cosmos tânguire/ Să nu fie-nghiţită de iubire/ Să lunece pământul printre stele/ Uns de aloia lacrimilor mele”. Lacrimile au un rol purificator, explicat mai exact în episodul biblic al spălării picioarelor lui Iisus Hristos de către Maria Magdalena cu lacrimile sale.

---

[8] Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană*, Ed. *Eminescu*, Bucureşti, 1975, p. 366 – 367;

[9]****Biblia cu ilustraţii* – versiune diortoisită după *Septuaginta*, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania,, vol. VII, Ed. *Litera,* Bucureşti, 2011, p. 2297

În aceste texte de inspiraţie biblică pare că poetul încearcă să-şi explice, în primul rând sieşi, şi mai apoi, celorlalţi, sensul scripturilor străvechi. Există în aceste versuri o trudă de a pătrunde sensul tainic al celor expuse, dar apropierea dintre textele vechi şi lumea actuală nu se realizează. Sensul iubirii rămâne doar unul declarativ aşa cum este înfăţişat în textul cu acelaşi nume: „Să-l iubeşti pe vrăjmaş înseamnă/ A-i da lui însuşi şansa de-a iubi/ Să nu-l treci cu vederea pe cerşetor înseamnă/ Să se deprindă însuşi a jertfi". Asocierea dintre vrăjmaş şi cerşetor nu se justifică. Acest „să se deprindă însuşi a jertfi" este oarecum ambiguu. Cerşetorul, în actul său de a cere îşi jertfeşte mândria, iar cel care dăruieşte jertfeşte din bunurile sale materiale şi din reputaţia sa, lăsându-se văzut alături de un cerşetor. Strofa a doua exprimă ideea simplă a proverbului „Ce ţie nu-ţi place, altuia nu face!" într-o sintaxă greoaie, jertfa revenind obsesiv: „Ce-i faci tu aceea doreşti să-ţi facă/ Celălalt ţie şi tuturor/ Pe cât îţi este viaţa de săracă/ Pe-atât poţi fi în taină jertfitor". Din aceste versuri se mai desprinde şi conceptul milosteniei făcută în taină în aşa fel încât să nu ştie stânga ce face dreapta. Ultima strofă revine asupra judecăţii lacrimilor purificatoare care aduc renunţarea la sine şi deschiderea spre o lume transcendentă: „În lacrimi mai ales comoară/ În stingerea de sine în frământ/ Prin pâinea-mpărtăşită-n fapt de seară/ Prisoseşte hrana din cuvânt".

Unele texte se dovedesc a fi o simplă versificare a dogmelor religioase, de exemplu: *Mărturisirea*: „Păcatul şi cel mai greu din fire/ Se poate şterge prin mărturisire/ De la sine nu e cu putinţă/ Să-l stârpească nicio suferinţă/ Să-i pui juvăţul pe grumaz şi gură/ Să-l smulgi din suflet ca o stârpitură/ Zbătându-se ca peştele-n ţărâne/ Să-l frigă jarul rănilor din mâne". Astfel de texte pot servi la o ilustrare a legilor bisericeşti pentru credinciosul de rând, dar ca valoare poetică nu prea spun mare lucru.

Poezia *Amiros* din *Imnele Moldovei* rafinează oarecum imaginile poetice în aşa fel încât să poată fi înţelese: „De la suflet din cămara lui/ A plecat pe-un zumzet de albină/ La-nceput o lacrimă de dor/ Şi-un pridvor de aur s-o susţină// Şi când vânturile au zvântat/ Roua trandafirului pe faţă/ A rămas mirosul prea curat/ Să rănească altă dimineaţă". E adevărat că aici nu sunt elemente religioase valorificate, dar textul îi recuperează calitatea de poet a lui Ioan Alexandru. Extrapolând, aş spune că *lacrima de dor* ar putea avea sens duhovnicesc, făcând referire la celelalte texte citate până acum şi în care lacrimile au cauze de pocăinţă. Dorul poate fi acela după cealaltă lume, cea adevărată, iar *pridvorul de aur* o punte între cele două lumi, un preambul al paradisului. Mirosul este cel care *răneşte dimineaţa* aducând în prim plan o prefigurare a celeilalte realităţi pregătită întru întâmpinarea oamenilor care şi-au transformat lacrimile în pridvor de aur.

Textul *Imnograf* ilustrează condiţia poetului în raport cu divinitatea. Este un fapt cunoscut că Ioan Alexandru avea o mare admiraţie pentru Roman Melodul care a fost unul din cei mai prolifici alcătuitori de imnuri, acatiste şi alte cântări bisericeşti. În viaţa sfântului se spune că acesta avea o voce destul de modestă până într-o noapte de Crăciun când „mergând la Constantinopol, în zilele împăratului Anastasie, a rămas la biserica Preasfintei de Dumnezeu Născătoare, cea din Chir, petrecând cu evlavie, şi priveghind toată noaptea la slujba Vlahernelor. Şi după săvârşirea slujbei de acolo, iarăşi se întoarse la Chir, unde şi darul alcătuirii condacelor a luat, arătându-se lui în vis Preasfânta Născătoare de Dumnezeu, şi dându-i o bucată de hârtie, îi porunci să o mănânce; deci i se păru că deschise gura, şi înghiţi hârtia; şi […] îndată cum se deşteptă, suindu-se în Amvon, a început a cânta: «Fecioara astăzi pe Cel mai presus de fiinţă naşte…». Acesta a făcut condacele[10] şi ale celorlalte praznice, încă şi ale sfinţilor celor mari; aşa că mulţimea condacelor făcute de dânsul este mai mult de o

[10] Condac = Cântec bisericesc scurt prin care se aduc laude unui sfânt sau se arată însemnătatea unei sărbători. – Din sl. **kondakŭ.**

mie”[11]. Ioan Alexandru face referire la Roman Melodul, situându-se în succesiunea acestuia prin condiţia sa de poet. Prima strofă menţionează bucuria vieţii din care se desprinde creaţia poetică: „Zilele-s scurte nopţile păreri/ Viaţa e un imn de bucurie/ Ai fost răpit de prea curatul vânt/ Şi-ai devenit icoană străvezie”. Minunea relatată în *Vieţile sfinţilor* apare şi în aceste versuri. *Răpirea* se referă la visul sfântului care i-a adus, prin revelaţie, meşteşugul alcătuirii cântărilor. Imnograful devine *icoană străvezie* deoarece prin el se manifestă harul divin, făcându-l creator. Darul divin vine după multă priveghere şi bucurie simţită în timpul slujbelor, din acest motiv Ioan Alexandru spune că *viaţa e un imn de bucurie*. Strofele următoare arată felul în care se manifestă deţinerea acestui har: „Şi ce se vede nu poate fi rostit/ Imnul e doar un fel de îngăimare/ Un ropot scurt când ploile-au trecut/ Şi-un fel de mir pe buze de-ndurare// Începe-un fel de murmur de izvor/ Şi-n jurul tău făpturile s-adună/ Răpus de cântec leul răbdător/ Paşte cu mielul iarba împreună”. *Îngăimarea* face referire la greutatea cu care Roman Melodul cânta înainte de apariţia fecioarei Maria, iar *mirul de pe buze*, la uşurinţa cu care, apoi, acesta îşi compunea condacele. Mirul este de îndurare pentru că nu vine dintr-o dată, ci în urma eforturilor repetate ale imnografului care avea foarte multă evlavie. *Ropotul scurt după ce ploile au trecut* vorbeşte despre sărăcia limbajului în raport cu bogăţia vedeniilor din lumea de dincolo. Imnul apare lin ca un ropot de izvor, dar puterea sa transfigurează faţa lumii, astfel încât mielul paşte alături de leu. În acest fel vede Ioan Alexandru condiţia poetului, un truditor în aşteptarea harului divin. Odată cu apariţia acestuia (a harului, adică), rezultanta, adică opera trebuie să fie capabilă să schimbe faţa lumii şi să îmblânzească fiarele. Punerea în practică a acestei idei pare că i-a dat mult de furcă poetului ardelean.

Fiul meu conţine o serie de îndemnuri lăsate de vechea generaţie celei noi drept principii de viaţă. Aceste învăţături sunt nişte precepte extrase din Biblie: „Cât de frumoşi sunt paşii ce vestesc/ Vreme de pace şi rodnicie-n ţară/ Să fii curat cu trupul şi-n suflet sănătos/ Să poţi trudi şi-n zile de ocară// Să fie casa plină de copii/ Şi patul tău neprihănit să-ţi fie/ Pâinea pe masă-n lacrimă s-o frângi/ De mulţumire şi de bucurie”. Calitatea profetică a poetului se manifestă prin *ghicirea* viitorului în paşii fiului său, probabil că aceste calităţi se materializează printr-o gândire pozitivă. După prevestirea unor timpuri fericite şi bogate, eul liric expune condiţiile care fac acele timpuri să fie rodnice: curăţia sufletească şi trupească, fidelitatea. Pâinea frântă este o aluzie la euharistie, pentru acesta este nevoie de pregătire prin plângerea păcatelor, apare din nou motivul lacrimii. „Cuvântul tău să fie da sau nu/ Şi fapta numai să-l adeverească/ Iar fraţii tăi să-l caute-ndelung/ De vor în pacea lui să odihnească”. În strofa de mai sus sfaturile expuse sunt luate din cuvintele lui Iisus Hristos. Termenul *fraţii* cred că este folosit în accepţiunea de *semeni*, nu în aceea de *copii ai aceloraşi părinţi biologici*. Comportamentul fiului trebuie să fie un punct de sprijin pentru cei din jur. „Nu te-arăta prea des în văzul lor/ Învaţă tăinuirea şi ascultă/ Calul cel bun este vândut din grajd/ Şi vinul vechi nu-i pentru orice nuntă”. Izolarea de societate este văzută ca o sursă de regăsire a sinelui. *Ascultarea* este o trăsătură pe care fiecare om ar trebui să şi-o dezvolte pentru a putea evolua sufleteşte. *Calul cel bun* e un simbol al înaintării şi al puterii. *Vânzarea* este prezentată ca o îndepărtare, dar care are rolul de a-l face pe cel vândut mai puternic. *Vinul cel vechi* este o sintagmă care aduce în discuţie întemeierea unei familii, amintind de nunta din Cana Galileei, unde vinul cel bun (cel transformat de Iisus din apă) a fost adus la sfârşit. În poezia lui Ioan Alexandru *vinul cel vechi* se referă la valorile cele mai preţuite şi care nu se dau oricui. „Numai iubirii să-i rămâi dator/ Şi pe vrăjmaş iubeşte-l cu tărie/ Dar inima să n-o dai orişicui/ C-ajungi de bunăvoie în robie// Nu scoate perlele din casa ta/ De orice praznic şi la

[11] *** *Vieţile sfinţilor pe tot anul – după sinaxarele şi mineie, triod şi penticostar*, tipărită cu binecuvântarea Prea Sfinţitului Părinte Galaction, Episcopul Alexandriei şi Teleormanului, Ed. *Cartea ortodoxă*, Alexandria, 2006, p. 48 - 49

fiecine/ Vin sărbători grozave ce râvnesc/ Numai potirul arderii de sine". Să fii dator iubirii în sensul că tu îi vei iubi pe toţi cu agape şi ei îţi vor rămâne datori, de aceea versul următor aduce în prim plan iubirea de vrăjmaşi. A-i iubi pe cei din jur nu înseamnă a fi în permanenţă dezamăgit şi înşelat în aşteptări sau a fi sclavul emoţional al celorlalţi. Iubirea de aproape presupune o bună înţelegere a naturii umane, îngăduinţă şi lipsa urii şi a răutăţii şi bucurie sinceră în faţa succeselor altora. Ultima strofă se inspiră, de asemenea, din cuvintele lui Iisus Hristos care spune: „Nu daţi cele sfinte câinilor, nici nu aruncaţi mărgăritarele voastre înaintea porcilor, ca nu cumva să le calce în picioare şi, întorcându-se, să vă sfâşie".[12] Arderea de sine se referă la rugăciunea lăuntrică, a inimii care transformă inima într-un altar de jertfă pe care arde focul mântuirii. Potirul este necesar pentru că arderea în rugăciune se face doar cu ajutorul euharistiei.

Condiţia creatorului de texte lirice este descrisă în *Poetul*. Tot universul pare un sat care îşi aşteaptă ziua de sărbătoare pentru a comunica cu Dumnezeu: „Se crapă de duminică în univers/ Şi-adie mir ţărâna pe morminte/ Nu-i vreme de-aşteptat nici de ascuns// Ulcioru-i strâmt, aloile puţine/ Nemilostiv e focul poruncit/ Să împlinească viţa pe coline// Mi-e dat acestui grai să-i amintesc/ Frumuseţea şi puterea de-altădată/ Aşa cum norul spânzură de ploi/ Până-i răspunde glia blestemată". Sunt prezente mai multe motive ale morţii: mormintele, aloea (care se folosea la îmbălsămare). Primul vers în mod sigur intră în antologia propusă de Alex Ştefănescu, la fel şi ultimele două versuri ale poemului.

Dacă vremea nu e bună nici de aşteptat şi nici de ascuns, înseamnă că e bună pentru o transformare fundamentală: focul are rolul de *a împlini* viţa. În mod evident viţa de vie este un simbol al omenirii care se mântuieşte în Iisus Hristos, el a spus: „Eu sunt viţa; voi, mlădiţele. Cel ce rămâne întru Mine şi Eu întru el, acela aduce roadă multă, căci fără Mine nu puteţi face nimic"[13]. Focul este cel al rugăciunii, dacă aceasta e puţină, focul e nemilostiv. Misiunea poetului este aceea de a reda limbajului comun forţa ezoterică a unui de creator de lume. El este norul, limbajul său este ploaia care trezeşte pământul numit *blestemat* şi-l face să rodească din nou. Pământul este blestemat pentru că nu rodeşte de la bun început, ci se lasă îndelung rugat înainte de a răspunde.

O părere mai echilibrată asupra poeziei lui Ioan Alexandru exprimă criticul Al. Cistelecan: „poezia lui Ioan Alexandru nefiind altceva, în tot parcursul său, decât transcrierea într-o anume formă a unui exerciţiu de elevaţie, oglinda unui circuit plin de tensiune al desăvârşirii umane. Ea nici nu are coerenţă internă ca pur ciclu estetic, dar are, în schimb, o organicitate evidentă ca proces spiritual. Stadii estetice care se anulează şi se exclud, se grupează, în cele din urmă, într-un spectacol unitar, complex şi dramatic, al iniţierii desăvârşirii. Principiile unificatoare trebuie căutate în elemente oarecum exterioare, în dinamica revelaţiilor şi a ascensiunii spiritului."[14].

În încheiere voi cita concepţia lui Ioan Alexandru asupra menirii sale: „ Arta este un lucru de intimitate. Ea lucrează cu sufletul omului. Trebuie să-l înflăcăreze continuu. Ce greu se hotărăşte omul spre bine şi cât de uşor îl poţi influenţa în rău."[15] Chiar dacă nu a reuşit mereu să-şi respecte propriul deziderat, Ioan Alexandru rămâne un poet vizionar şi cu un mare talent, merită alcătuită acea antologie de uz personal.

Bibliografia operei:

1. Alexandru, Ioan, *Imnele Moldovei*, Ed. *Albatros*, Bucureşti, 1980;
2. Alexandru, Ioan, *Imnele Ţării Româneşti*, *Cartea românească*, 1981;

[12] *** Biblia, ed. cit., Mt. 7, 6, p. 2137
[13] ***Biblia, ed. cit., In. 15, 5, p. 2328
[14] Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc, Cartea românească*, Bucureşti, 1987, p.168
[15] Arion, George, *Interviuri*, Ed. *Eminescu*, Bucureşti, 1979, p. 13

3. Alexandru, Ioan, *Pământ transfigurat*, Ed. *Minerva*, Bucureşti, 1982;
4. Alexandru, Ioan, *Imnele iubirii*, *Cartea românească*, Bucureşti, 1983;
5. Alexandru, Ioan, *Imnele Putnei*, *Cartea românească*, Bucureşti, 1985;
6. Alexandru, Ioan, *Imnele Maramureşului*, *Cartea românească*, 1988;
7. Alexandru, Ioan, *Imnele iubirii*, Ed. *Ioana*, Bucureşti, 1995.

Bibliografie critică:

1. Arion, George, *Interviuri*, Ed. *Eminescu*, Bucureşti, 1979;
2. Cistelecan, Alexandru, *Poezie şi livresc*, *Cartea românească*, Bucureşti, 1987;
3. Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică – Lista lui Manolescu, 1.Poezia*, Ed. *Aula*, Braşov, 2001;
4. Piru, Alexandru, *Poezia românească contemporană*, Ed. *Eminescu*, Bucureşti, 1975;
5. Poantă, Petru, *Radiografii*, Ed. *Dacia*, Cluj-Napoca, 1978;
6. Ruja, Alexandru, *Valori lirice actuale*, Ed. *Facla*, Timişoara, 1979;
7. Ştefănescu, Alex., *Prim plan*, Ed. *Eminescu*, Bucureşti, 1987.

Bibliografie teologică:

1. ****Biblia cu ilustraţii* – versiune diortoisită după *Septuaginta*, redactată şi adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania,, vol. VII, Ed. *Litera*, Bucureşti, 2011;
2. *** *Vieţile sfinţilor pe tot anul – după sinaxarele şi mineie, triod şi penticostar*, tipărită cu binecuvântarea Prea Sfinţitului Părinte Galaction, Episcopul Alexandriei şi Teleormanului, Ed. *Cartea ortodoxă*, Alexandria, 2006;
3. *** - *Patericul sau apoftegmele părinţilor din pustiu*, Ed. *Polirom*, Iaşi, 2007;
4. *Psaltirea Proorocului şi împăratului David*, Ed. *Biserica Ortodoxă*, 20003, Alexandria.

IOAN GHEORGHIŞOR
"Petru Maior" University of Târgu-Mureş

EUGEN JEBELEANU – A POET OF CIVIC SARCASM

Abstract: The pamphleteer string of Eugen Jebeleanu's lyricism vibrated especially in the poems from the volume "Songs against death" (1963) and in the second cycle, "Civil Parables"of the volume "Hanibal" (1972). Jebeleanu, a militant poet, led a bitter fight against any injustices. He was mastered by a high senseof responsability before humanity.
Jebeleanu, for whom "the grief of spirit is deeper than that of bones", rised firmly against war, which never won during the history.

Keywords: Hanibal, militant, humanity, injustices, war.

Începând cu **„Cântece împotriva morţii",** lirica lui Eugen Jebeleanu capătă noi valenţe. Poemele ecestui volum au solicitat, susţine Eugen Simion, „îndeosebi coarda pamfletară a lirismului lui Jebeleanu". **Sarcasmul civic** s-a adăugat mai vechilor componente ale discursului liric (expresia poetică aflată sub zodia ermetismului, lupta pentru pace, lumea nouă de după război, omagierea unor personalităţi prin reportaje versificate, tanaticul, timpul nemilos cu oamenii, tragedia colectivă etc.).

Poetul, încă din „Prolog", se declară un adversar înverşunat al morţii şi mai ales al „odraslelor" şi al „slujitorilor" ei, „care se numesc: Mizerie, Tiranie, Perversitate, Meschinărie, Foame, Invidie şi Lăcomie. Ca să poată apăra viaţa, el cheamă în ajutor victimele „din camerele de gazare", „şoapta fiecărui copil, din milioanele de prunci ucişi", „pletele/ a patruzeci de fete-asasinate".

Avem şi în acest volum de-a face cu acel *sentiment al responsabilităţii* în faţa umanităţii, whitmanian. Poetul se simte dator faţă de omenire şi, împlicându-se într-un destin general, se face protector al vieţii.

Amintirile din copilărie şi din adolescenţă- „odaia gheaţă", fitilul ars al lămpii fără gaz", „soba rece", „palma dată de un profesor", casa de pe Strada Gării, cu duşumelele „ca nişte râuri îngheţate", în care vrea ca nimeni să nu mai locuiască vreodată, amintirile din veacul „uituc" şi „cu pieptul spart" îl urmăresc pe poet peste tot.

El se ridică împotriva *lăcomiei,* a goanei după aur, metalul perfid care acoperă creierul individului:

„Să nu tânjiţi la aur, să nu-l vreţi
căci iată ei sunt plini
de aur
şi-n faţa voastră pier
în secolul acesta
care nu este-al lor" („Eldorado").

Omul a ajuns o veritabilă maşinărie cu „mâinile/ despărţite/ de ceea ce gândeşte" („Civilizaţie").

Pe lângă fântânile romane, statuile lui Marcus-Aurelius şi Caesar, trec "criminalii de azi", plini de „măreţie", spre care priveşte Caracala „cu fruntea-ngândurată de o sută/ de bice ale invidiei". Mai trec şi „oameni palizi/ cu mâinile în buzunarul gol". Poetul e nevoit să pună cuvintelor „coifuri de fier" ca să nu se mai audă „vântul ce târăşte vaiete/ şi aripi de azur muiate-n sânge/ şi luna palidă ca un copil minat de stronţiu" („Dragă...").

Universul este plin de *contraste şi patimi apăsătoare*. Secolul are „pieptul împodobit,/ strivit, ciuruit/ de-atâtea decoraţii meritate/ şi nemeritate: stele,/ explozii, ordine, dezordine, victorii, morminte, primejdii...” („XX”). În această lume a haosului şi a degradării apare imaginea unei femei „cu braţele pline de trandafiri”, „soră a sfărâmătorilor de lanţuri,/ logodnică a timpului ce vine”, simbol al încrederii, al noii vieţi. („Ziua cu trandafiri”).

Într-un frumos poem („Oh, animalele...”). Jebeleanu *aduce laude patrupedelor*, fidele întotdeauna şi devotate: „un câine/ rămâne totdeauna un câine”, deci „în el poţi liniştit să ai încredere”. Animalele nu sunt lacome (bursucul strânge alimente doar „cât îi trebuie să iasă/ din iarnă/ şi nu mai mult...”), nu sunt lăudăroase (niciun leu nu s-a bătut vreodată în piept, răgind „Eu şi iar eu”), sunt modeste şi nu au ambiţii negative, de parvenire: „aţi văzut un cal ambiţios?/ cei de la curse/ care-ajung întâi?/ Dar e a lor ambiţia?/ O, dacă n-ar fi pintenii...”. Astfel sunt animalele. „Dar unii oameni...”. Unii oameni, spre deosebire de aceste animale sunt încă stăpâniţi de instinctele joase şi înjositoare.

Din aceeaşi sferă de inspiraţie face parte şi „Cocoşii oraşului”, un splendid poem. *Cocoşii*, care-şi îndeplinesc „neîncetat datoria”, dimineaţă de dimineaţă, simbolizează trezirea lumii din noapte şi somn. În „cântecele” sale „împotriva morţii” poetul intervine mereu cu luciditate lirică spre a netezi asperităţile, spre a domoli *tendinţele polemice*, aşa cum o făcea altădată şi Ion Barbu (firește, exceptând elipsa, pe care Jebeleanu o abandonase de mult). Confesiunea fuzionează uneori cu pamfletul („Au fost şi victime”). „Cântece împotriva morţii” cuprinde poeme al căror lirism are „un relief aspru, fulgerat de mânii teribile”(Eugen Simion).

Poet al sarcasmului ni se relevă Eugen Jebeleanu şi în **„Parabole civile”,** al doilea ciclu al volumului „**Hanibal”** (1972). Apare şi aici, mai bine slujită artistic, *tema responsabilităţii individului pentru soarta umanităţii* („Asupra mea”, „Ediţie specială”, „Sugrumătorul”). Poetul vrea să treacă răul lumii asupra sa , nădăjduind că astfel ea, lumea, ar rămâne pură „ca marea- fără de minciună”.

El se ridică împotriva *nepăsării* şi a *minciunii*, a unui soi de *narcisism* cultivat de unii oameni („Insula”, „Apostolul”). „Apostolul” lui Jebeleanu nu e ca al lui Goga, de vreme ce poetul îi pune întrebări de felul acesta:

„De ce fel de iubire îmi vorbeşti?
De-aceea care-ţi face doar ţie bine? Spune!
De oamenii ce-njurul tău vrei să se-adune
să te iubească, să le porunceşti?”.

Cinismul (”Ediţie specială”), *spiritul fariseic* („Privighetorile sunt cele care ne-au scos ochii/ nu lupii, nu răufăcătorii”- „Privighetorile”), *falsitatea* („Raiul”, „Perfectul aprobat”, „Nu cu tristeţe”) sunt condamnate de poet. Citǎm din ultimul poem enumerat mai sus:

„Omul acesta nu mă vrea trist
şi mă sileşte să râd-
şi cu cât mă sileşte mai mult
obrazul meu este mai hâd”.

Un *umor întunecat*, amar traversează uneori poemele. Edificator în acest sens este sonetul „Măşti”, dedicat „unor amici”, care are ceva din verva polemică a lui Macedonski:

„de mă iubiţi, iubiţi-mă tocat
şi nu întreg, căci dinţi-or să vă doară ...
Dar nu v-ascundeţi gândul: ca să ştiu
.....
ce trebuie să fac cât încă-s viu
cu leşul vostru care mai trăieşte.”.

Poetul e „un răget de fiară” când se gândeşte la copii şi la bătrâni, expresii inocente şi fragile ale vieţii, trăind şi ei tot sub ameninţarea „furunculelor de bombe”, a „mortuarilor crini explozivi”, care mâine ar putea brăzda cerul. De un lucru însă Jebeleanu e foarte sigur: *forţa,*

războiul nu vor triumfa niciodată. Hanibal, teribilul general cartaginez, este, într-un antologic poem, simbolul războiului, al răului care nu învinge:

„Nimeni n-avea ceea ce el avea:
superba lui trufie
şi elefanţii
şi labele lor sfărâmând vertebrele
acestor Alpi albiţi de spaimă.
Călca, de-abia să se audă, peste stânci
şi s-auzea în lună, şi
nimeni nu mai văzuse trâmbiţele
de piatră ondulândă ale acestor fiare.
Şi n-au învins." („Hanibal")

Jebeleanu, cel care a crezut atâta în forţa omului ce se ridică împotriva războiului, spune o frumoasă *„Rugăciune"* , în care îndeamnă la înţelegere şi dezarmare:

„Tatăl nostru carele eşti în ceruri
coboară, dacă eşti, pe pământ
şi opreşte viforul morţii
şi fă din căşti pălării
şi mângâie feţele morţilor
păstrându-i în viaţă pe vii
şi stai printre noi de ni-eşti tată,
din sângele scurs făcând vin
şi fă din oricare armată
alaiuri civile.
Amin."

Poetul speră că oamenii „se vor bombarda odată cu flori".

În această lume, în care, ca să fii tu însuţi trebuie să ai curaj, în această lume în care sufletul „când să fie mare/ ni se cocoşă ca prostul/ proştilor dând acsultare", poetul crede în *forţa gingăşiei şi a generozităţii*, în căldura *iubirii,* ca în această parabolă:

„M-am gândit azi ce pur e
sufletul de iepure.
Chiar când glonţului i-e pradă
scoate îngeri din zăpadă" („M-am gândit")

De altfel, *imaginea inocenţei* este cultivată consecvent de Jebeleanu, în general în poeme „de o concentrare aforistică", după cum remarca Dan Laurenţiu.. Aceste poeme ne aduc aminte de poetul din „Inimi sub săbii", primul volum al poetului, din cauza versului şi a strofei foarte condensate. Numim câteve: „Iov şi fraţii", „Fapt divers", „Supra" şi citäm această parabolă cu *„ursul Veta*", din care trebuie să deducem- crede Al. Piru- că artistului i se cere ca, după ce-şi câştigă libertatea, „să se supună, deliberat, unor constrângeri de ordin interior".

„Ursul Veta a fost un urs ciudat
cu nume de femeie şi trupul de bărbat.
Poet fiind, se smulse din fiare şi din funii
şi din belciug- şi-şi puse în nas belciugul lunii."

Relativ surprinzătoare apare imaginea unui *car cu grâu* printre atâtea alte imagini ale războiului, ale violenţei, ale ipocriziei şi ale laşităţii. Grâul e simbolul adevăratelor puteri, al vieţii triumfătoare:

„Un car mărunt, cu grâu, ce trece
peste pământu-ntins şi rece,

un car cu grâu ce se înclină
sub greutatea-i de lumină,
un car cu grâu ce se apleacă
oftând încet şi vrând să treacă
printre chesoane, printre şire
de leşuri, printre cimitire-
şi trece, luminând cu spice,
ucisul cer străpuns de-alice." („Carul cu grâu")

„Parabole civile" nu este rupt de celălalt ciclu al volumului „Hanibal", „Râul pe obraz". Trecerea de la unul la altul se face, tematic, prin faptul că ambele cicluri vorbesc despre refuzul morţii, despre credinţa în adevăr şi despre „durerea şi revolta omului singur, care se deschide tot mai mult spre cetate", cum spune Al. Andriescu.. Un poem ca „Da şi nu", din primul ciclu, ar fi putut foarte bine figura în cel de-al doilea, căci vorbeşte şi el despre „absurd" şi „ticăloşie", despre „uitare", „resemnare" şi „nedreptate", împotriva cărora omul trebuie neapărat să lupte.

„Durerea spiritului e mult mai adâncă/ decât a trupului", spunea Jebeleanu într-un poem. Poetul a fost sortit să fie intransigent faţă de toate nedreptăţile care i se fac omului. Jebeleanu, mai ales în ultima parte a creaţiei sale, nu şi-a pus prea mari probleme de artă: pentru el, arta a însemnat, în primul rând, a sluji adevărul, artistul rămânând uneori în umbra cetăţeanului revoltat împotriva unei lumi prost alcătuite.

BIBLIOGRAFIE

Andriescu Al.(1974). *Relief contemporan. Scriitori şi cărţi*. Iaşi: Editura Junimea
Balotă, Nicolae. (1973). „Eugen Jebeleanu: Hanibal". *Steaua,* nr.1.
Căprariu, Al. (1964). „Eugen Jebeleanu: Cântece împotriva morţii". *Tribuna,* nr. 13
Dimisianu, G.(1974). *Valori actuale*. Bucureşti : Editura Eminescu.
Felea, Victor (1977). *Aspecte ale poeziei de azi.* Cluj- Napoca: Editura Dacia
Laurenţiu, Dan. (1976). *Eseuri asupra stării de graţie,* Bucureşti: Editura Cartea românească
Piru Al. (1975). *Poezia românească contemporană. 1950-1975.* Bucureşti: Editura Eminescu.
Simion, Eugen. (1965). *Orientări în literatura contemporană*. Bucureşti: E.P.L.

ADRIAN PETRE POPESCU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

DIMITRIE CANTEMIR „IN THE SEARCH OF THE STILL HIDDEN TRUE PROTOTYPE"

Abstract: The phrase "cultural diplomacy" is also described as a process of projection/thrust to the outside of the system of autochthon cultural values designed to exercise decisive influences on the cryptic/prophetic orientation within the spheres of foreign policies. By invoking political diplomacy, the role of "political ritual" is also called into question, a ceremonial practice that "displays and promotes the power of political institutions or the political interests of certain actors of social groups". Dimitrie Cantemir is the prototype of the man who left at the beginning of the eighteenth century, in the volume „Monarchiarum physica examinatio" (1714), the only theoretical-diplomatic writing. It comprises the image of the scholar, the humanist, but also of the lord of Moldavia "wisely" dedicated to the artistic creation (literary, musical, etc.) and to the scientific research, concerned about the logics, metaphysics and philosophy of the great Jan Baptist van Helmont. Our first linguist and dialectologist, the first Romanian scholar who tried to create a scientific, philosophic and political-diplomatic terminology for our language, raising the Romanian language to the rank of the other literary languages of that time in Europe, the following works are added: "Metaphysics" (1700), "The image of the sacred science", "About consciousness" and "The divan or quarrel of the wise man to the world or the soul's spear with the body" (1698), Romanian philosophical paper in which reflections are embroidered on the notions of time, soul, nature, consciousness. One of the most important writings of Dimitrie Cantemir for the Romanian culture, which, through "its pedantry character", also included in the category of "diplomatic literature" remains "Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor" – "The Chronicle of the history of Romanians-Moldavians-Vlachs", to which we add "Istoria ieroglifică în douăsprezece părţi împărţită" – "The hieroglyphic history divided in twelve parts" (1704-1705), a sort of "secret history", "political allegory", in which Cantemir shows interest for esoteric and obscurity, a "hermetic character" in language and an esoteric in the old signs of Arabic-Persian culture. We described the "Hieroglyphic history" as a textual labyrinth, a baroque narrative palace with closed gates, a magical-mythical, esoteric universe with several affinities and communicating bridges with the entire medieval culture, like a secret/encrypted history. Proved by the description of the "secret temple" of "Boadza Pleonaxii" (the Goddess of Greed), translated in an imaginary spontaneous-baroque. First of all, we have presented in "The hieroglyphic history", the "discordances of the nature", the overabundance of images, the attention focused on psychology, the invitation to dreaming and imagination but also to parable, as a "history of fundamental situations". "The divan or quarrel of the wise man with the world" could not be overlooked from this analysis of the Cantemirian spirituality, a study reflecting the inner reconstruction of Eastern Europe humanists, captured in a declining formula of philosophy as wisdom, a "manual of wisdom of ancient Romanian culture", which has aroused interest among Freemason diplomat writers of the nineteenth century, in their search for enlightenment. We would also add to this study the scholarly prose "Descriptio Moldaviae": a paper which stands at the border of scientific and fiction prose, a book also considered as having diplomatic intentions. Being the first monograph of Moldavia, through which Dimitrie Cantemir tried to make Moldavia more popular among other nations. „Kitab-i-musiki" (The Book of the Science of Music) is under

the influence of the esoteric environment, a serious concern, specific both to the secret and archaic circles, reminiscent of ancient Greek biannual processions.

Keywords: history; diplomat writers; spirituality; esoteric culture; philosophy.

The phrase "cultural diplomacy" is also described as a process of projection/thrust to the outside of the system of autochthon cultural values designed to exercise decisive influences on the cryptic/prophetic orientation within the spheres of foreign policies. By invoking political diplomacy, the role of "political ritual" is also called into question, a ceremonial practice that "displays and promotes the power of political institutions or the political interests of certain actors of social groups up until the start of the 18th Century, the only theoretical writing on diplomatic subjects was the volume entitled "Monarchiarum physica examination" (1714) belonging to Dimitrie Cantemir. As part of the aforementioned work, the Adviser of Czar Petru I describes the "medieval plan" of the four monarchies, a plan guided by "rationalist interpretations" in the sense that Dimitrie Cantemir shows us the natural way of the birth, growth, decay and disappearance these monrachies.

When we mention the Cantemir, either the scholar, the deeply read, the humanist or the Lord of Moldova, we take into account that he was an individual that "skillfully" dedicates himself to artistic creation (literary, musical etc.) and scientific research, deeply preoccupied with logic, metaphysics and the philosophy of Illuminati Jan Baptist van Helmont. We do have in front of us a polyglot initiated into the Oriental cultures, probing "abilities" that were very much beyond the horizon of the diplomatic art of the time and politics. Despite the short and long term "consequences", Dimitrie Canatemir also reveals himself to us as a modern spirit, intensly preoccupied with the notion of truth, which he calls "the eyes, the soul and the life of history" - a perspective that sheds light on his pursuit of assuring a perfect match between his writings and the reality of facts. It is curious that being the scientist that brought back with him the Berlin Academy Oriental wisdom, filtered through European conscience, he received no "recognition" from either the manorial divan, or the diplomat scholar and polyglot Nicolae Costin (Nicolae Mavrocordat's man of messagers). Therefore the already famous paraphrase of Nicolae Cartojan, after a saying by Miron Costin, "it's more easy to fit ten dervish on a rug, rather than two Romanian scholars of the 18th Century". The burning desire that Cantemir shows for the truth is definitely worthy of more attention because we also find it with obstinacy in his writings either to assure the readers that everything written is truthful, or to scold his fellow writers that were drifitng away from truthful writings. His "pioneering merits" cannot be contested: he wasn't only our first historian, our first ethnographer and, in a way, our first linguist and dialectologist, but he was also the first Romanian scholar that tried to create a scientifical, philosophical and political-diplomatic terminology for our language, thus raising the Romanian language to the level of the other European literary languages of the time, making it a language capable of expressing abstract, philosophical and scientifical notions. Proof of this would be literary works like "Metafizica" (1970), "The image of sacred science", "About consciousness" and "The Divan or The Wiseman's Quarrel with the World or the Soul's with the Body" (1698) – the first Romanian philosophical writig in which reflections are broided on the notions of time, sould, nature and consciousness. Dimitrie Cantemir suggests the superiority of man among all other living creatures, thus making "man" ruler of the world. He especially got our attention with "Logic and the Anthology of Texts from Van Helmont" (1701). This work of writing will benefit from the mystical "erudite contribution" acquired from domains such as Christian and astrological Symbolism, Geomancy, medieval Hermetical science, palmistry, Cabala, physiognomy and so on. Therefore it is not surprising that "initiated Călinescu" wanted to

follow Cantemir in detail and observe his "Divan" way of approach on Apocaliptic visions and Hermetical appearances, as Dimitrie Cantemir was a close adept of Jean-Baptiste Van Helmont's Paracelsian: All the ideas in *Archaeus faber causae et initia rerum naturalium* can be also found in *Imago*: the Enlightened creation through the help of elements (air, water), Archaeas, ferments, blas (the propulsive principle) and souls. The Archaea, half-spiritual and half-bodily, is the incentive of all life phenomenons. It must be said that similar to Van Helmont, Cantemir is also considered a theosophist, because he writes "theologian-physics". This implies acknowledging the Divine revelation through scripture from the start, but with a corrective that rightfully allows the separation of pure theology: the philosopher gets deeper into the Christian truth through self-enlightenment and searches through texts like some hieroglyphs filled with hidden meanings. One of Dimitrie Cantemir's most importat writings, from the Romanian culture point of view, is "The Chronicle of Roman-Moldo-Vlach Age" that can be added to the category of "diplomatic writing" because of its "pedantry". Nicolae Manolescu considered it the work of a *Hasdeu* of the 18th Century, with a eutopical and unfulfillable plan in which the author asks himself more questions than all his National History predecessors put together.

But what is more relevant for us can be found in "The Hieroglyphic History divided in Twelve Parts, with 760 Sentences nicely embellished, at the Beginning with a Scale of Revealing Numbers and at the End with unknown Mystical Numbers" (1704-1705) – this work has been said to be a "secret history", a "political allegory" and so on, his author proving himself to (possibly) be a passionate of the occult and obscurity, a "Hermetical agent" in languages and an insider of old sign language of the Arab-Persian culture. It is a strange fact that for an amateur of "infidel lectures" like Nicolae Manolescu was, in the "hieroglyphic history" there is no such thing as a "proper obscurity". The critic is convinced that most of Cantemir's contemporaries did not even need a character "scale" and believes that a playful approach is much more close to the truth than a mystical one: *All the cyphers, numbers of one sort or another, they are for him but simple games of a cultivated and intelligent man. […] The hieroglyphical history resembles more with a very ingenious allegory, animated by a giant comical Genie, but also with a satiric benign, a writing both naïve and sophisticated, elementary and refined.*

The first Romanian literary work (in the modern sense) is in fact an "alexandrine" one that processes the popular medieval romance model and all its arsenal in the most scientifical-artificial way possible. It is the first Romanian cult. Because of the large number of symbolic characters, the "Hieroglyphical history" has been perceived as a textual labyrinth, a baroque narrative palace with closed gates, a magical-mythical and abtruse universe with numerous affinities and connections with the entire medieval culture. It has also been said that just appealing to semiotics and a Hermetical analysis of signs can one generate a new decoding (especially of names) of such a semiotical lecture, having the sole purpose not only of capturing the mystical senses and the elucidation of symbol compensations regarding a hystorical situation, but also the principle of a literary work.

With the risk of contradicting Nicolae Manolescu, we cannot ignore the fact that the "Hieroglyphical history" can be categorized also as a "crypted/secret history". This is demonstrated by the description of the secret temple of "Boadzei Pleonaxii" (the Goddess of Greed), that is transposed into an easily-baroque imagination, both complex and luxurious:The same abstruse view is projected upon the description of the dream of the treacherous Chameleon that fumbles through the dark woods and reaches a fire that is mixed with the water of the clouds, some sort of a lightning stretched from the sky to the ground. As the Chameleon was hungry, he sees inside this fire a salamander that was feeding on hot ash. The Chameleon embraces the salamander's unsaturation as he also attempts to defeat his hunger by eating these ashes of the wilderness. But he burns himself from the inside. The

salamander offers advice and suggests to the Chameleon that it eats snake's eggs to heal. But this cure will only make it worse as the snake babies will poison its intestines. The next cure that he truies, the jab of a Unicorn, is also useless because the "power of the horn" only helps with "outside poison" and not for the venom that "is created inside". As a confirmation, while the treacherous Chameleon turns in his sleep the Unicorn struggles to free himself from the trap he was in. If we take a look further than the allegory that the writer will use to compare the two "monarchies", we find a certain psychology, illustrated mainly by the Unicorn. The soul oscillates "between the terrestrial solicitations and a wisdom fueled by the Ecclesiastical and stoic thinking".

But before all this, in the "Hierogryphical history", Dimitrie Cantemir reflects the "discordances of the nature" using the syncopated rythims of baroque narration. This is why we encounter images in abundance, effect of the channeled attention towards psychology, appealance to dream and imagination, but also towards parabola. At one point in the work, these all make way for "fundamental situations". In this way, History is a universe without solution. The multitude of coexisting intentions – or simply put an arborescent sintax – as well as the tendency towards multipolarity rule out the possibility of approaching the text from a privileged point of view. The baroque opening and dynamism that describe this work forces the reader to permanently change his angle of reading. Another literary work of reference is "The Divan or The Wiseman's Quarrel with the World", considered to be a reference study regarding self inner reconstruction of the humanists in eastern Europe, process enfigured as a refusal of philosophy as intelligence. The literary work is listed in the "Collective Catalogue of Old Romanian Books" as "The Divan or The Wiseman's Quarrel with the World or the Soul's with the Body: firstly invented and devised from the Old and New Testament; through the hard work and relentless love of Ioan Dimitrie Cantemir Voivode; again with the zeal and good care […] of nobleman Lupul Bogdan; and they have been printed through the trouble of humble and lesser hieromonk Athanasie and monk Dionisie, moldavians [...] first of inventivity and devisement". Cantemir's "Divan", beyond any other general significance, maps an original sense of intelligence and can be considered without any shade of doubt the "textbook for intelligence of the old Romanian culture". It sparked interest amongst the Romanian diplomat-Freemason writers of the 19th Century as they were looking to cultivate their ethical virtues towards Enlighenment.

To this study we can also add the scientific prose "Descriptio Moldaviae", a literary work somewhere at the border between scientific prose and fiction. Published in 1716 at the express request of the Academy of Science in Berlin (at that time President was philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz) the book was written also from a diplomatic point of view. Being the first monograph of Moldova, it offers a variety of information from areas like history, geography, archeology, natural history, ethnography and folklore, compared linguistics, dialectology and social pshichology, all meant to make Moldova popular amongst the other nations. Having sructured this literary work into three separate parts, focused on geographical, political and ecclesiastical presentations, Dimitrie Cantemir manages to value his scholarship, his modern vision manifested both in content and in expression, and also his capability of synthesizing and essentializing the addressed problems. The part entitled "About the organization of Moldova state" is the first of its kind, part of Romanian political thinking. "Whoever wishes to politically describe Moldova, if you ask me, has to firstly research the way that it is being led […]", states Cantemir, thus offering the "key" to opportune politics: legitimacy and the traditionalism of absolute ruling, guarder by the principle of heredity. In this chapter there are also several accounts about the diplomatic relations with the Gate. Cantemir distinguishes that in the course of time "the Turks have completely abolished the boyars' right to choose their leader", striping this leader of the "right to declare war, declare peace, sign a treaty, send diplomatic messengers to neighbor states". The 3rd Chapter of Part 2

contains specific elements of the diplomatic environment, regarding enthroning and confirming Lords, writings necessary for ruler acknowledgement from places including Constantinopol: after agreeing with the candidate upon gifts and other conditions of the future rulership and after he receives the payment that he is entitled to, he will inform the King of his opinion by writing a letter called a "talhiș" as follows: «The present Ruler of Moldova bears hard on Your Majesty's subjects. If this proposition is pleasing to the King and if no guardian – nor other acolytes of the King's most intimate resist the vizier's attempts, one usually writes below by hand for it to be made as written above». Adversary of boyar oligarchy, Dimitrie Cantemir recommends the promotion in public service based on culture and capabilities. His cultural preoccupations spread as to also reach the special attention granted to the origins of the Moldavian language. In the same "Descriptio Moldaviae", inside a special chapter, the author proves that the Latin language is the cornerstone of the Moldavian tongue because of the large number of Latin words, even more that Italian possesses, context in which he quotes the likes of important scholars of those Moldavian times, including Ieremia Cacavela (who was also a former teacher of his). He also mentiones the following: Before the Florence Council, the Moldavian people were using Latin characters as it was popular with all the other nations of this origin. "But after this synod, the Archbishop of Moldova switched sides to the papistry and was replaced by Deacon Marcu of Efes, Bulgarian of origin, named Theoctistus, who in order to eradicate further any sign of papistry inside the Moldavian Church and prevent young people from having contact with papistry writings, advised Alexander the Good not only to banish all people thinking differently, but also to replace the Latin letters with Slaavonic ones". The diplomat Cantemir, predecessor of "absolute enlightenment" – very well spread during the 18th Century – consideres that an enlightened monrach must look out for the better of the society and the development of the economy, science and culture. Taken from the memoires of Moreau de Brassey, French officer in Peter the Great's suite, we have a portrait of Dimitrie Cantemir: *This ruler was a man of short stature, with his body shaped in a delicate fashion, serious and with such a pleasant appearance, as I have never seen in my life. He was a polite man, amiable, with gentle, tender, flowing conversation, speaking Latin of the highest kind, which made him very likeable for those who spoke this language and had the joy of talking to this prince*.

His admittance as a full member of the Berlin Academy, his preoccupations of intellectual and spiritual order, his friendships and international connections (with affiliates of the Freemasonry like Czar Peter I Romanov – the one who introduced the Rosicrucian Order in Russia – and Peter Andreevici Tolstoi – Ambassador of Russia at the Ottoman Gaate and Chief of the Secret Police) and his armorial arguments (the crest of Moldova, drawing made by Cantemir and included in "Descriptio Moldaviae", in Chapter 8 – "About the court's ceremonies", but also the two chained arms in the fourth quadrate of his blazon which appear on all versions of his crests) are all succor to the idea of him being part of the Rosicrucian movement. To these preoccupations we can also mention his foray in the domain of mythology, spread onto the pages of "Descriptio Moldaviae". He focused on Geto-Dacian mythology, making remarks of some "unknown spiritual Divinities" that look like "Dacian idols": Lado / Venera and Mano / Cupid; Dzina / Diana; Dragaica / Cers-Doina; Devil of Tău / Water Spirit; Destinies / Faith; The Flyer / The lure of a beautiful young man; Tricolici / Men with faces of wolves or other animals and so on, fable characters that will later on be assumed and interpreded in works of Asachi, Hasdeu, Eminescu etc.

It is worth underlining the fact that during the Phanariot times there was a great rise of Freemasonry lodges in the Principalities. These favoured the entry of Occidental Enlightenment ideas, a context that can easily include the philosophical writing "Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago", written in 1700, in which Dimitrie Cantemir tries to integrate physics into a theist environment, a sort of reconciliation between science and religion,

between scientific determinism and medieval methaphysics. Actually, we discover a Cantemir that is interested in astrology and the sacred occult sciences that were specific to the Renaissance period and the European esoteric brotherhoods. Another literary work under the influence of the esoteric environment is "Kitabi-musiki" (the book of musical science). This is not just a simple study of music, but also a profound preoccupation that was popular with secret and archaic initiation circles that were moving forward customs assimilated from ancient Greece (circles took place in a temple in Eleusis, dedicated to goddess Demetra and her daughter, Persefona). In ancient Greece there used to be legends about initiation journeys in Egipt take by heroes and founders of religious schools, like Pitagora or Orfeu. Such processions were flodded by an exalted atmosphere, being filled with symbols of fertility, initiation, purification, ceremonies accompanied by dance and Phrygian flute music. Based on this information we can intuit Cantemir's membership in a "luciferic" environment. Another argument to back this is Antioh Cantemir's involvement in founding a Lodge in approximate 1707, organization initially named "Moldavia Lodge", rebuilt in 1826 under the name "Dimitrie Cantemir Lodge" – a name that would have not been given unless Dimitrie was truly a Freemason. Viorel Dănacu , Grand Master Ad Vitam and P.V.M. 33, brought a further argument to assure of Cantemir's relation with the secret societies, saying: *Dimitrie Cantemir was the first ruler that made contact and was a member of a Rosicrucian lodge, because inside these lodges there was a clear custom of secretly beheading their dead members in order to bury their heads in Edinburgh, the headquarters of the order. Cantemir died in Russia. He was reburied in Royal Romania, […]. Historian Nicolae Iorga, the artisan of these actions, found by opening the coffin that the deadman's head was missing. […] In the port of Constanţa they found confirmation that inside the coffin there were parts of the bones, namely the bones of the arms and legs wrapped inside an old Oriental silk cloth.*

All in all, this profile of scholar-diplomat Dimitrie Cantemir is to highlight the importance of Romanian diplomats / negociators, their essential or formal role in relationship with other states, the fact that not just once have their words been their weapons, alongside the powerful personality of each and everyone of them, "political leaders […] that apply foreign policies in order to obtain what they believe is national interest – adjusting national policies". Therefore, we find ourselves in front of a great personality, surely one of the most prominent in our culture, who George Călinescu describes, trying to capture his complexity: "Enlightened voivode, ambitious and blasé, a people's man and an ascetic person in the library, scheming and solitary, handler of people and misanthrope, in love with the Moldova after which he yearns, adventurer, singer and Romanian chronicler, knower of all wordly pleasures, Dimitrie Cantemir is our Lorenzo de Medici".

Bibliografie -References

BIANU, Ioan, Bibliografia românească veche: 1508-1830, vol.I. Ed. Academiei Române, Bucureşti, 1944.

CANTEMIR, Dimitrie, *Hronicul vechimei a româno-moldovlahilor*, Ed. Minerva, Bucureşti, 2000.

CANTEMIR, Dimitrie *Opere, Hronicul vechimei a româno-moldo-vlahilor*, Edit. AR, Bucureşti, 2003.

CANTEMIR, Dimitrie, *Divanul sau Gâlceava Înţeleptului cu Lumea*, Ed. Ptr. Literatură, Bucureşti, 1969.

CARTOJAN Nicolae, Istoria Literaturii Române vechi, Editura Minerva. 1971.

CĂLINESCU George, Istoria Literaturii Române. Compendium, Editura pentru Literatură, Bucureşti,1982.

CĂLIN Vera, Structuri alegorice în literatura veche şi nouă, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

CERNĂTESCU Radu, Literatura Luciferică, Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 2010.

CURTICĂPEANU Doina, Orizonturile vieţii în literatura română veche, Ed. Minerva, Bucureşti, 1975.

CURTICĂPEANU Doina, Istoria ieroglifică, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 1999,

CURTICUS *Ernst Robert*, *Litertura europeană şi Evul Mediu* , Ed.Univers, Bucureşti, 1970.

DJUVARA Neagu, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008.

DRÎMBA Ovidiu, *Istoria culturilor şi civilizaţiilor,* Ed. SAECULUM I.O., Bucureşti, 2009.

ELIADE Mircea, *Mitul reintegrării*. Editura Humanitas, Bucureşti, 2003.

FOUCART Paul, Misterele de la Eleusis, Editura Dacia, Cluj, 1914.

GEORGHIU Grigore, *Filosofia culturii. Cultură şi comunicare*, Editura Comunicare, Bucureşti, 2004.

GIURESCU Constantin, *Istoria Românilor..*, Ed. Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1946

HUINZIGA Johan, *Homo ludens*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2003

MACKEY Albert G., *Legendele, miturile şi simbolistica Francmasoneriei*, Editura Herald, Bucureşti, 2008.

MANOLESCU Nicolae, Istoria critică a literaturii române,,Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997.

NICULAE Florian, *Dimitrie Cantemir* ,Cuvânt Masonic, Ed. CRSF Paris-Bucureşti, Bucureşti, 2009.

PAQUIN Stéphane *La paradiplomatie identitaire*, Éditeur Société de science politique, Québec, 2004.

STRAUSS Claude Lévi, *Antropologie structurale,* II, Éditions Plon, Paris, 1973.

CARMEN-ELENA FLOREA
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

THE GAME OF CHILDHOOD FOR ION CREANGĂ AND MARK TWAIN

Abstract: The paper is a perspective shared to anyone of us, irrespective of our age, though a tribute to the golden young age, when we used to read with a breathless thirt these two giants. Beyond the pleasure of the literary subjects, we discover an ironical gift to underline remarkable social situations which seemed unbelievable so far. Monographic studies, The Adventures of Huckleberry Fin and Tom Sawyer, as well as Creangă's Memories, become an unexpected common narrative, with so many similarities, apart from specific cultural background. Thus, we discover that children are just the same everywhere, tasting the experience of the green years, having no fear of anything, facing blind dangers or suffering when we less imagined it could have been possible. On the other hand, nowadays intellectuals may provide the curious reaction when suspects the hidden role, at a linguistic level, for so many American dialects used by Twain, or the patriarchal scent of the Moldavian lexic – both representative for the 19th century. Not too many steps to a particular humour, impossible to adopt by the interested ones, but fairly enjoyed by the readers. Characters are definetly memorable. Children and parents, first love dates, school matters, church services, nice or strange adults apparently guiding their sons and daughters' lives. A parallel should interphere at times, among the works of the two writers, a critical comparison ought to be sustained, still, such a lightful coloured bless of talent and understanding covers our feelings, as a whole, matching with the general opinion of acceptance dealing with recognized masterpieces.

Keywords: irony, childhood, language, memory, traditions.

Jocul de-a copilăria este propriu oricărei vârste: poate fi considerat un exercițiu pentru cei mici ori un tratament prescris celor mari. Am inventat acest joc spre a nu uita *cum eram eu la vârsta cea fericită*, spre a-l parafraza pe Creangă, dar si pentru a-l înțelege pe Twain. Scriitorul american făcea următoarea mărturisire, referindu-se la "Aventurile lui Tom Sawyer": *Nu e câtuși de puțin o carte pentru copii… A și fost scrisă numai pentru adulți…*

Imaginându-mi viața ca pe un copac, aș reprezenta copilăria sub forma rădăcinilor ei. Raportându-mă la *poporalul* Creangă și la yancheul bard, nu mi-aș putea pune întrebări în privința bucuriei personale a primilor ani din existența lor, date fiind adâncile seve din care și-au extras inepuizabilele resurse imaginative: paradisul moldav de altădată, nepângarit de pseudocivilizație, respectiv, permanenta oază creată de maiestuosul fluviu Mississippi. Marii scriitori au extraordinarul avantaj de a-și forma permanent prieteni. Ceea ce în sens larg și vădit clasic îi denumește 'nemuritori' se explică prin șansa de a pătrunde în sufletul cititorului care, fermecat de confesiunea entuziastă a autorilor, le declară necondiționat prietenia. Posibil succint studiu de caz: *Amintiri din copilarie* de Ion Creangă. *Aventurile lui Tom Sawyer* și *Aventurile lui Huckleberry Finn* de Mark Twain.

Mediul social și influențele asupra copiilor din secolul al XIX-lea

Moldova. Ori de cate ori mă gândesc la mediul de viață, îmi vin în minte paragrafele introductive ale lui Ion Creangă referitoare la satul său. S-a scris atât de mult despre dragostea-i nețărmurită pentru locurile natale, încat nu-mi rămâne decât să descopăr încă o dată, întorcându-mă în timp alături de el, frumusețea de tip humulestean. Scepticii au spus că

Nică exagera. Eu am fost de câteva ori în ținuturile nemțene să mă conving cu proprii-mi ochi. Nu tăgada trebuia intuită, ci râvna de a-i contrazice pe *denunțători.* În Humulești te simți ca acasă. Îți retrăiești copilăria, pentru că se întamplă ceva miraculous, astepți să te întâlnești cu poznașul lui Ștefan a Petrei. Cauți cireșul și îți dorești să te cațeri, ești convins că auzi o pupăză prin cel mai apropiat tei, renunți la pudoarea de secol XXI și vrei să te scalzi, mă rog, rămânând cu ochii pe haine. Exercițiul meu de sinceritate se desfășoară în a doua jumatate a secolului al XIX-lea. Sunt gândul cel bun al lui Nică. Văd o familie frumoasă și numeroasă. Am senzația că mama, Smaranda, e exigentă și suspect de bine cunoscătoare a sufletului copiilor. Pare să-i favorizeze pe băieți (deși are și fete). Aflu că este fiică de vornic, că batrânul David Creangă din Pipirig vine deseori să-și viziteze fata și pe familia acesteia și conchid că acesta-i un obicei al locului. Spre a echilibra situația, îl zăresc și pe Ștefan tatăl, obosit, vlăguit de muncă, dar nerefuzând să se joace cu copiii săi. Intuiesc că de la el a moștenit jovialitatea și umorul involuntar viitorul scriitor. Neprețuit stop-cadru pentru viitor. Așadar, acum peste 150 ani, familia era cu adevărat o valoare morală primordială. Oamenii chiar se ajutau intre ei, regulile casei (așa cum ar putea fi ea privită din afară – bojdeuca) deveneau literă de lege: vorbele parinților contau exclusiv, sfaturile bătrânilor erau binevenite, iar în situații critice – reclamații de la rude pentru vreo cânepă stricată ori un cuc armenesc dispărut – rufele se spălau în familie (*chelfăneli* justificate, respectiv, *gloaba* dată spre iertarea păcatelor, mese recompensatorii…, bune obiceiuri românești păstrate și în zilele noastre). Copiii își trăiau, probabil, cei mai frumoși ani. Nimic nu părea să amenințe universul lor inocent. M-a frapat la Nică fantastica liniște interioară pe care o avea și în momentele cele mai pline de risc. Era totdeauna convins că totul se va rezolva, nu intra nicicând în panică. Își lua pedepsele cu seninătate, era sigur că se înscrie într-un circuit natural al faptelor copilărești, că 'viața merge înainte' și contamina pozitiv tot ceea ce atingea. Cei mici proveneau din familii modeste și, oricum, cam din același strat social. Nici asupra acestui aspect nu a insistat Creangă, deoarece nu acesta era scopul scrierii lui. *Amintirile* sunt un omagiu adus anilor de grație, o răzbunare a noastră, a celor care nu avem timp să ne gândim la trecutul nostru nevinovat, *pasămite* să mai scriem despre el… Așadar, ar fi fost impropriu să găsim în manuscrisele humulesteanului inventarieri ale stării sociale ale unuia sau altuia. Mediul social se traduce, iată, prin simplitatea maximă a vieții însăși. *Un sat răzășesc, în toată puterea cuvântului*, în care la loc de cinste se află omul, în microuniversul său glorios, dacă pot forța oximoronul epic, un om la casa lui, plină de copii, cu frică de Dumnezeu, mergând la biserică, respectând mai mult sau mai puțin fețele bisericesti, participând la întâlnirile firești ale satului, facându-și planuri pentru viitorul odraslelor – pe la ce școli să meargă acestea– dar și pentru ziua de mâine – asigurarea necesarului zilnic (hrană, îmbrăcăminte etc.). Suntem în miez de secol XIX și singurul lux care ne apare este instituția școlii. Creangă surprinde extraordinar chinurile în care trebuie să vină pe lume un dat, o obligativitate de mai târziu. Țăranii trăiesc și își exprimă sentimente contradictorii: unii sunt în pas cu vremea și își încurajează odraslele să urmeze cursuri (Smaranda), alții rămân sceptici sau, pur și simplu, se tem de noul neexperimentat și de ei (Ștefan a Petrei). Dacă David Creangă ar putea fi considerat reprezentantul ideal al generațiilor vârstnice, atunci apreciem sârguința cu care îți trimite fiii mai mici (Dumitru) sau nepoții (cei care aveau să-i ia o piatră de pe inimă, învățând să îi țină vornicului un fel de contabilitate primară) la școli înalte (înțelegând prin acestea exteriorul satului natal).

Nică devine, din nou, obiectul investigației neoficiale a 'gândului bun'. La început merge spre locul de învățătură de dragul bădiței Vasile ori al Smarăndiței (este precoce in relațiile cu fetele, dar și discret, în limita bunului simț al țăranului moldovean de altădată), apoi, cu toată modestia care îl caracterizează, se implică din ce în ce mai mult în studiu, parcurge mai multe etape, schimbă diferite locații, are scontate rezultate și își mulțumește părinții. Prelungește bucuria copilăriei deplin împărtășite cu descoperirea unei instituții în care

vrea să descopere un tipar al jovialității intelectuale. Își face prieteni, are concurență, analizează tot ceea ce i se întamplă, iar eu, cititorul de astăzi, refac monografic începuturile reale ale formării românului contemporan marilor clasici.

Trăiesc, totuși, o bucurie pe care astăzi o găsesc la antipozi: toți cei care își desăvârșeau pregătirea personală prin școală se întorceau, pe cât posibil, în zonele de origine, spre a transmite ceea ce au învățat. Scopul declarat al părinților care investeau, și la propriu și la figurat în copiii lor, era acela de a-i vedea preoți sau dascăli, de a lumina sufletul satelor, cum altfel mai frumos, decât prin învățătură…Încerc să refac matricea mediului social, în accepțiunea pe care am dat-o în prezenta scriere și ajung tot la aura sufletului, la origini, locul nașterii fiecăruia dintre noi. Pentru Creangă, Humulești ul a rămas marele *ce* de pe harta proprie-i lumi, acel loc pe care nu-l putea ironiza și pe care se mărginea doar să-l descrie, pentru a nu-și deconspira incredibila sensibilitate a copilului îmbătrânit ingenuu. S-a trădat, pentru că și-a început toate cele patru părți cu referiri la satul natal, adică s-a dovedit puternic la fiecare început al scriiturii, știind că hâtrul aghiuță, ascuns în hazu-i neprefăcut și vital, avea să-și dea imediat în stambă, mai devreme sau mai târziu, odată pornit fluxul amintirii…Iată motivul confesiunii mele, vorbind de la sine, o dovadă incontestabilă, prea analizată și speculată de-a lungul timpului, ca să-i mai găsesc și eu *pricina*. Însoțiți gândul meu bun, lăsați-vă prinși de poveste (dragi copii…) și *amintiți-vă* de Creangă: *Stau câteodată și-mi aduc aminte ce vremi și ce oameni mai erau prin părțile noastre… în satul Humulești,… un sat mare și* vesel (sublinierea îmi aparține și nu este întâmplătoare, este însăși decodificarea *Amintirilor*, dintru începutul lor), *…întemeiat în toată puterea cuvântului… Când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești… parcă-mi saltă și acum inima de bucurie…căci…satul…în care m-am trezit nu-i un sat lăturalnic, mocnit și lipsit de priveliștea lumii, ca alte sate…Cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte strămutat la câmp și pruncul deslipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dam eu dus din Humulești…*

Mississippi river. Relativ în aceeași perioadă de secol al XIX-lea, peste ocean, în ținuturile pe care noi ni le imaginam aflate într-o perpetuă goană după aur ori într-o năvalnică urmărire de film western, viața se desfășura aparent în aceeași pace, liniște patriarhală proprie satelor ori târgușoarelor de provincie. În perioada în care românii l-au dat pe Creangă, americanii au avut șansa de a recunoaște în Mark Twain un patriot de excepție, o personalitate care a reușit să creeze un prototip valoric, într-o lume culturală care aprioric respingea tiparul americanist. Apreciez încăpățânarea căpitanului de vas care a reușit să transmită lumii fiorul literar, tot prin apelul la copilărie. S-ar putea crede că este un fel de strategie, dar și aceasta este cu certitudine supusă criteriului univoc al talentului. Altfel spus, dacă ai șansa lui Twain ori a lui Creangă, de a fi înzestrat de Dumnezeu cu harul de a-ți păstra stropul necesar de copilărie, pe care să ți-l transformi în vis scris, ești un câștigător. Trăiești, ca să ramânem în termenii compatrioților lui Twain, visul american. Dacă, însă, ești doar un diletant, intenția ta de a măslui un 'remember' al celor mai curați ani te costă definitiv și iremediabil. Mark Twain a riscat. A împlinit un vis american, fie ca măcar să își fi propus acest lucru. Cu atât mai mult un câștig, pentru el, pentru nația lui și, nu în ultimul rând, pentru umanitate. *Aventurile* sale sunt parțial autobiografice. Se apropie de Creangă prin faptul că a folosit evenimente din propria-i viață, pe care a știut să le transforme în ficțiune, mărturie fiindu-ne o altă scriere a sa, *Viața pe Mississippi.* Se deosebește de român, prin faptul că și-a elaborat scrierile, nu le-a scris dintr-o suflare (nefiind motivat de vreun amic junimist de pe plaiuri moldave), s-a străduit să găsească legături potrivite între pățaniile lui Tom Sawyer și cele ale lui Huck Finn.

Mediul social la Twain? Incredibil, dar mult mai eterogen decât la Creangă. Acțiunile celor doua romane ale copilariei americane premerg declanșarea și desfășurarea propriu-zisă a războiului civil (1861-1865), deși scrierea și publicarea lor a depășit acest timp (anii '70 ai

acelui secol). Cărțile s-ar putea constitui într-o analiză a ceea ce avea să se întâmple în America acelor ani sau într-o amară ironie privind inutilitatea bătăliei dintre nordiști și sudiști. Cititorul european este uimit să descopere sclavagism în secolul al XIX-lea, într-o țară în care vor atât de mulți confrați ai săi să ajungă. Nu-ți vine a crede cât de înjosiți erau negrii, pentru simpla lor condiție impusă de culoarea pielii. Copiii albi dispun de negrii adulți, un exemplu amar, din fericire invers, oferindu-l micul Huck, ajutându-l pe adultul Jim. Acesta este mediul social al Americii de atunci. Revolte interne ale nefericiților sclavi, stupefacția găsirii lumii libere la o distanță oarecare de ei, în aceeași Americă, negri uciși pentru că și-au dorit libertatea, bandiți tratati mai bine decat aceștia, iar peste toate, dincolo de iminența războiului, o ușor exagerată idealizare, salvată prin documentul istoric și reacția copiilor implicați în desfășurarea evenimenelor. Autorități superficiale (cei care îl intâlnesc pe Huck, ascunzându-l pe Jim), oameni care nu știu exact ce vor de la viață, lăsându-se conduși de legi oarbe. Cât a influențat acest mediu social de marionete America anilor ce vor să vină?

Samuel Langhorne Clemens, scriitorul de mai târziu, s-a născut într-un sătuc precum Humuleștiul lui Creangă (Florida), trăindu-și copilăria într-un târgușor, Hannibal, poate un nume predestinat pentru el. Rămas orfan de tata la 12 ani, va reflecta această stare ori nemeritată dramă a copilăriei în viețile protagoniștilor săi, Tom și Huck, ambii orfani. În orășelul în care aceștia din urmă își duc existența, se petrec lucruri mai mult sau mai puțin ciudate ori așteptate. Cele două volume au meritul de a putea fi excelent reprezentate cinematografic, ceea ce ar putea deveni scuzabil pentru copilul care tocmai a închis *Amintirile* lui Creangă și a dat brusc de *Joe Indianul* și împușcăturile sale (la fel de firești ca cina în familia lui Nică) ori peste '*Rege'* și *'Duce'* vânzând un sclav negru (cu ușurinta cu care ar fi vândut Nică pupăza). Așadar, un mediu greu de crezut ca fiind posibil, dar diplomatic înfățișat de Twain în limitele normalității. Fericirii nelimitate propuse de mediul humulestean i se opune o sete de întregire a sentimentului familial, în *Aventuri*.Tom si Huck dispun de familii ad-hoc, aparent perfecte (mătușa Polly, micuții Sid și Mary pentru primul copil, respectiv, văduva Douglas pentru cel de al doilea). Cu toate acestea, amândoi sunt permanent bântuiți de gândul fugii, de intenția de a trata superficial un mare risc, ceea ce ar putea invita orice lector să citească printre rânduri. Tom și Huck trăiesc în așezări situate pe marele fluviu Mississippi, care devine legenda pentru orice american de rând, un fel de martor confident al atâtor evenimente incredibile petrecute de-a lungul sutelor de ani. Ei au o viață atât de tumultuoasă, încât nu mai știm nici noi, cititorii, nici ei, protagoniștii, când se desparte realitatea de fabulație, în multe dintre cazurile prezentate. Copiii își imaginează întâlniri cu tâlhari și bandiți și chiar le experimentează mai mult sau mai puțin înfricoșător, devin martori în procese, ajută sclavii să fugă spre libertate, își trăiesc viața independent, ca niște adulți, tocmai în umbra neîmplinirii familiale. Cum erau oamenii acelor timpuri? Oarecum moștenitori ai blamatului puritanism al începuturilor americane. Un alt dezavantaj în creșterea unor orfani. Ce fel de relații se stabileau între ei? Cu totul altele decât cele prezentate omolog de Creangă. Copiii ascultau sau nu de cei mari, aveau numai teoretic responsabilitatea 'dării de seama' în fața cuiva și nici nu prevedeau consecințele faptelor lor. Spre deosebire de Nică, la care totul se rezolvă, Tom și Huck sunt tipul de copii care se tem permanent de neprevăzut, sunt marcați de acțiunea legilor în statul lor, chiar dacă nu au niciun respect față de ele, nu dau doi bani pe diferențele sociale dintre oameni. Totuși, în pur spirit american și nu în ultimul rând ca o consecință a vârstei lor, se bucurau la gândul găsirii vreunei averi – ceea ce de altfel se și întâmplă (finalul *Aventurilor lui Tom Sawyer),* probabil o compensație oferită de Twain micuților dezmoșteniți de soartă.

Autoritatea judecatorească e destul de puternic resimțită de către oamenii Americii jumătății secolului al XIX-lea. O autoritate care nu apare la Creangă și de care, prin comparație cu cele prezentate de Twain, nici nu ar fi fost nevoie. Judele Thatcher reprezintă, în modul cel mai propriu, o putere locală și, uneori, ține locul tatălui pentru cei doi băieți.

Mătușa Polly era, cu siguranță, o doamnă simpatică, extrem de bine intenționată și din lumea bună a St. Petersburgului. Vaduva Douglas, de aceeași origine socială, mai responsabilă și mai drastică decât bătrânica lui Tom, are, de asemenea, cele mai bune intenții să-l țivilizeze pe Huck. Totuși, în ce măsură reușesc să substituie rolul de mamă? Mi-e greu să răspund, gândindu-mă la libertatea lor asumată. Școala este foarte imporantă pentru educația tuturor, iar bazele ei sunt serios puse în America în perioada când la noi se făceau primii pași. Familia încuraja serios participarea copiilor la cursuri, care se desfășurau în buna relaționare cu biserica (un fel de numitor comun cu situația humulești eană). Interesant este faptul că, deși cele doua instituții erau atât de prezente în viața lui Tom și Huck, se pare că aveau numai un aer de suprafață, de vreme ce copiii nu păreau deloc influențați în educația lor de ele. Dacă Tom mai salva aparențele, făcând mici afaceri cu cei de vârsta sa inclusiv în lăcașul sfânt, lui Huck pare să-i fi repugnant însăși ideea de a fi minimal bisericos.

Adevarata lor școală, se știe, a constituit-o viața însăși, nu oricare, cea din preajma solemnului fluviu. Huck a trăit în mijlocul negrilor, le-a învățat cântecele, i-a fost mai ușor să simuleze dificultatea ajutorului dat lui Jim. Tom afișează o bonomie a neînțelegerii lucrurilor serioase care se petrec cu cei mari, încât îl declari pe loc copilul universal și îți pui întrebarea retorică: de ce nu au condus aceste suflete curate America acelor ani? *Aventurile* sunt astfel justificate, în titulatura lor. Multe situații neprevăzute, personaje episodice dintre cele mai pitorești, scene demne de westernuri celebre, într-un cuvânt. un material valoros supus unei analize primare serioase. Nu suntem permanent însoțiți, în parcursul nostu literar de liniștea *Amintirilor*, dar trăim totul în pur stil american, inclusiv de fiecare dată, așteptatul happy-end.

Obiceiuri și tradiții. **Impactul asupra formării umane.**

O individualitate reprezintă un profil al nației sale. O națiune este produsul unei moșteniri culturale. Cultura, în sens larg, ajunge să însemne zidirea unei biserici, care poate să fie astăzi un om, mâine un cântec bătrânesc, poimâine o carte sau, ajungând la o a șaptea zi, un 'increat' sau o întreagă lume. Formarea unui om ar putea dura cât viața pe care și-ar asuma-o. Conștientizarea formării sale poate fi responsabilizată prin factori care țin de însăși cultura națională. Șansa de a te naște aici sau aiurea (de pildă, America) devine sinonimă cu *impactul* pe care un bagaj social complet îl are, în mod cert, asupra desăvârșirii individuale. În ce masură putem adapta astfel de judecăți de valoare la personaje precum Tom si Huck, respectiv, Nică? Ar fi incorect sa analizăm influența pe care societatea contemporană lor a avut-o în pregătirea fiecăruia pentru viață. Dincolo de evidentele diferențe dintre cele două părți reprezentând, altminteri, același timp istoric, un lucru este sigur comun: bucuria de a-și trăi la maxim copilăria. Ceea ce aproape decadent am ajuns să numim 'vârsta de aur' primește o încărcătură emoțională evidentă și o transpunere într-un plan real mai mult decât posibil. Oamenii își duceau viața după și în funcție de tradițiile lor, profitau de anumite obiceiuri spre a suplini lipsa unei puteri administrative ori judecătorești. Copiii găseau, prin ele, o scuză excelentă pentru vreun demers didactic neortodox sau pentru vreo poznă 'neoficială'. Calendarul însuși părea programat în baza unor cutume recunoscute. Puteau fi descoperite valori umane reale ori puteai ruina prietenii de-o viață, (ne)respectând anumite norme ale unei atare societăți.

Familia lui Tom lua mesele la anumite ore, primea oaspeții într-un anumit fel, respecta mersul la biserică, eficientiza discuțiile cu vecinii; toți membrii ei își împărțeau treburile casnice, se responsabilizau reciproc, aflau dacă sunt probleme în funcție de modul în care ajungeau să respecte un program constituit după un *obicei.* Respectul de sine și mai ales cel dovedit față de concetățeni avea să țină tot de un anumit obicei. Gradul maxim de apreciere a unor valori, excluzându-le pe cele materiale, rămânea purtător chiar de tradiție. Odată ce se impunea o anumită părere, se demonstra o importantă sau rară calitate, aceasta se transmitea din generație în generație și căpăta semnificația unei *tradiții.* Tradiții urmau a deveni, pe rând, școala, biserica, sala de judecată. Aceasta era accepțiunea curentă care i se putea da

termenului în America secolului al XIX-lea. Huck era 'brevetar' al unor tradiții. Îi ajuta pe negrii fugari, experimenta arta travestiului, nu admitea să încalce legile, își transforma mustrările de conștiință în foloase ale semenilor dezavantajați. Credulitatea părea a fi o altă tradiție pentru copiii defavorizați social în acele vremuri, așa cum era Huck. Moștenirea genetică însăși nu putea fi ignorată, familia, mai mult (Tom) sau mai puțin (Huck) reprezentată, având reputația unei puternice tradiții. Pentru Nică, de altfel și pentru noi, concetățenii săi, termenii *obicei* și *tradiție* au sensuri expectabile. Singurul risc este cel al tratării lor într-o notă comună. Clișeul *copilul universal* devine puțin ironic, în condițiile în care dorim să stabilim cât este universal și ce rămâne particular în viața acestuia. În ce masură personajele lui Twain se regăsesc pe aceleași coordonate cu cele ale lui Creangă, în afară de întamplătoarea 'coincidență' temporală? A merge la biserică era un 'dat' în Moldova lui Nică. Școala începuse a fi înțeleasă. De vizite nu prea aveau timp țăranii munciți și obosiți de droaia de copii. Atunci!? Aveau interpretări alese iarna (*plugul*), mergeau la *clacă*, organizau *șezători*. Mâncau bucate una și una în zile de sărbătoare, își asigurau cam aceleași feluri de mâncare, în funcție de 'post' ori 'câșlegi'. Copiii aveau ritualul jocului, un obicei al hârjoanei, al scăldatului ori al încăierărilor domestice nepretențioase. Tinerii erau luați la armată cam fără voia lor, sătenii aveau o smerenie provenită din bun simț, larga lor comunitate nu acționa altfel decât unitar, omogen, în deplină și totală cunoaștere a ceea ce numim acum *tradiție*. 'Megieșii' și neamurile, cele mai la îndemâăa în toate experimentele lui Creangă, puteau fi generoși sau zgârciți, cumsecade ori incredibil de respingători (unele fețe bisericești), dar toate faptele acestea nu șocau, nu ieșeau din matricea comunității, se înscriau într-o impropriu numită 'tradiție a locului'.

Un bun obicei era și cel ca oamenii să se consulte între ei, înaintea luării unei decizii. Înțelepciunea moldavă moștenită până în zile de secole târzii va fi venit și din acest 'sfat' al celor mulți, sărmani, dar curați și mari la suflet. 'Ajutorul reciproc' se practica cu aceeași aplecare, poliţele materiale și nu numai se plăteau cu sfințenie, tradițiile religioase, ale prăznuirii tuturor marilor sărbători ori cele ale sfinților, nu în ultimul rând hramurile bisericești aveau prioritate și erau tratate ca atare. Altfel spus, într-o reciprocitate absolută, obiceiurile deveneau tradiții, iar tradițiile constituiau bune și apreciate obiceiuri ale acelor *hărăzite de Dumnezeu* locuri.

Culturalitate

Pădurea gemea de căruțe și de cai care mozoleau fân din chilnele căruțelor, bătând din copite ca să alunge muștele. Oamenii înjghebaseră niste dughene din bulumaci acoperiți cu crengi. În dughenele astea vindeau limonadă, turtă dulce, pepeni, porumb tânăr și alte bunătăți. Pentru predici pregatiseră tot niște hardughii de-astea, numai că erau ceva mai mari și înăuntru încăpeau o grămadă de oameni. Băncile erau făcute din niște lobde proptite pe câte patru țăruși înfipți în găuri anume tăiate… Femeile purtau pălării de soare, rochii de pânză ieftină sau de bumbac; doar cateva dintre cele mai tinere aveau rochii de stambă. Unii flăcăi erau desculți, iar câțiva copii n-aveau pe ei decât o cămeșuică de pânză. Mai toate batrânele împleteau, iar flăcăii făceau ochi dulci fetelor. În prima dugheană în care am intrat, predicatorul tocmai începea o cântare…Cânta mai întâi două antifoane,… mai cânta două irmoase…

La prima lectură, textul dă impresia unei eterogenități extreme, orientale. Lasând gluma la o parte, afli că orășelul descris în *Aventurile* lui Twain ca fiind granița dintre lumea sclavagistă și cea liberă se numește…Cairo. Câtă coloratură în câteva rânduri! Un întreg suflet afro-american redat în câteva cuvinte 'maiastre' ale inegalabilului Twain… Nici vorbă să ai tentația vreunei comparații cu *lumea Amintirilor*! Altul era portul humuleștenilor, alte bucate foloseau, altfel întampinau ei cântările bisericești! Întâlnirile negrilor aveau farmecul lor, purtau parcă o întreagă moștenire mitică și încercau, printr-o stare de fericire mascată, să perpetueze tot ceea ce aduseseră cu ei din mediul lor originar. Ochiul exigent al

observatorului va înregistra ulterior o frenezie nebănuită a participanților la slujbele ad-hoc, o dezlănțuire maximă a unor energii interioare ale celor lipsiți de libertate, un strigăt al unor dorințe neexprimate de eliberare. Acum se definitivează în conștiința negrilor *gospelul* și muzica *soul* pe care și noi, albii, le-am îndrăgit ulterior. Interesează această cuminţenie, această așezare a lucrurilor care nu pare să anunțe vreo furtună în rândul bieților sclavi. Împăcarea cu sine e semn de mare înțelepciune și de prețuire a vieții în orice chip, nicidecum inconștiență ori dezinteres. Faptul că toți erau analfabeți nu îi împiedica să-și continue educația în mijlocul eternelor valori morale, primordiale. Dacă am face acest transfer la moldoveni, el ar fi unul al smereniei ortodoxe, al acceptului universal, dar unul al celei mai frumos exprimate libertăți umane. Bucuria traiului independent respiră în tot ceea ce întreprind compatrioții noștri din secolul al XIX-lea.

În termenii adaptării galopante la nou, la 'oferta' permanent deschisă a experimentalului secol tocmai amintit, americanii sunt de invidiat. Nu-ți vine a crede când citești deja despre modul în care își petrec ei timpul liber. Merg la teatru, la circ. Au festival 'Shakespeare' și se delectează cu 'Romeo și Julieta'. Se îmbracă infinit superior moldovenilor, atunci când e vorba de astfel de ocazii și afișează o grijă tradusă chiar printr-o relativă prețiozitate (sau cum ar spune tot americanii, dar după vreun secol, sunt 'phony'). Fac judecăți de valoare raportate la ceea ce văd, așadar deschid drumul spre un anumit tip de critică culturală, ca să nu mai vorbim de faptul ca învață să transforme plăcerea și voluntariatul în mijloace de câștigare a existenței, prevăzând industria ce avea să se nască mai târziu din aceste preocupări intelectuale. Descoperim 'live' una dintre marile calități ale americanilor, aceea a asumării oricărui risc de dragul progresului. Din acest punct de vedere, la moldovenii lui Creangă regăsim țara noastră, din păcate păstrată până astăzi, aceea a conservatorismului ori a mulțumirii cu 'puțin și sigur', în dauna experimentării 'periculosului necunoscut'. *Era un circ în toată legea. Să-i fi văzut pe artiști! Când au intrat în arenă, n-am pomenit ceva mai frumos: veneau călări, perechi-perechi, câte un domn și-o doamnă, cot la cot; bărbații, vreo douăzeci la număr, purtând doar izmene și tricouri, călăreau desculți și fără scări… Femeile, frumoase foc, semănau cu niște regine și purtau rochii scumpe, cu diamante… Clovnul făcea fel de fel de ghidușii, care mai de care mai năstrușnice.*

Am încercat să găsesc puncte comune celor două tipuri de scrieri, reprezentând două entități culturale atât de diferite, parcă întâmplător reprezentând aceeași perioadă temporală. Am descoperit 'gustul' pentru superstiții, ceva mai pronunțat tot la americani. Poate pentru că erau crescuți într-o desăvârșită ignoranță, negrii dădeau putere de lege premoniților, prezicerilor, vrăjilor, vindecărilor vrăcești. Aceste pseudomiracole nu numai ca funcționau foarte bine, dar coordonau deseori acțiunile vieții însăși, schimbau destine, apropiau oameni ori desființau relații vechi. Jim lua deseori plasă de la năstrușnicii copii albi, care îl ironizau, tocmai folosindu-se de probabila putere a unor superstiții. Tom și Huck își riscau pielea și negociau cu temuți tâlhari, numai din pricina vreunui ritual ce însoțea parcursul în lumea de dincolo al unei pisici moarte. Pe plaiuri nemțene, ferite de bandiți înarmați, de împușcături firești precum cântatul din fluier ori de încăierări pigmentate cu praf de pușcă, superstițiile luau o interpretare mai oficializată și specializată. Nu oricine avea harul Smarandei Creangă de a prezice, de a încânta, de a scăpa de deochi. Nimeni, cel puțin aparent, nu lua peste picior astfel de practici și nu ignora posibilul malefic neprevăzut. Și mai de luat în seamă este faptul că adulții erau responsabili cu aceste îndeletniciri, Nică și tovarășii săi de joacă fiind total neimpresionați de ele. Bucuria traiului independent moldav se opunea falsei civilizații americane. Oricât de mult am fi impresionați de progresul unei societăți, o consideri desființată atâta vreme cât face negoț cu oameni, cât dispune de viața lor ca și cum ar fi animale de casă, cât refuză să priceapă inutilitatea acestor demersuri într-un stat în care, la numai câțiva km distanță, viața se desfășoară într-o normalitate de tip european. Sunt pete pe care obrazul copiilor nu le are. Deși este ciudat să-i vezi pe adulții negri la ordinele micilor

albi, aceştia din urmă au sufletul curat, nepângărit şi anunţă neoficial schimbările ce vor constitui obiectul războiului civil american. Este un tip de scuză mascată a unui Twain uşor dezamăgit de ceea ce observa şi este obligat istoriceşte să redea, dar care ştie să rămână un patriot care întoarce fraza astfel înâat aparenţele să salveze ceea ce ar putea fi mai grav.

Jocul de-a copilăria este însă pretutindeni. Un alt clişeu uzat, 'copilul universal', se regăseşte la propriu în ambele tipuri de scrieri, prin joc. Este şi acesta o forma de educaţie, dar şi una de ascundere a neîmplinirilor, nefericirii personale – la americani – ori de redare a unei existenţe fără griji – la Nică. Prin joc, copiii socializează, descoperă, analizează, învaţă, rămân păstrători ale unor tradiţii şi valori, fără a conştientiza acest lucru. Ei ajung să transfere regulile jocului în viaţa de zi cu zi, uitând uneori graniţele dintre acestea. Astfel, mai în glumă, mai in serios, Nică îşi propune să scoată ceva bani de pe urma pupezei furate, chiar dacă părea o joacă toată aventura sa de a substitui biata pasăre şi de a văduvi un întreg sat de un ceasornic necesar. La fel, Tom transforma joaca vopsitului obidit al gardului în curată afacere şi antrenează cu succes câţiva inconştienţi, ca într-o viitoare microîntreprindere. al cărei manager putea deveni fără probleme. *O Mariuţă stropită cu pete cafenii se caţără pe ameţitoarea înălţime a unui fir de iarbă. Tom se aplecă până la ea şi-i şopti:* Hai, Maicuţă-Măriuţă,/Zboară, nu mai sta! / Ţi-a luat foc bordeiul, /Copilaşii-s singurei,/ Du-te iute de vezi, ce-i? *Iar Măriuţa îşi luă zborul şi se duse glonţ să vadă ce se întâmplase…*

Această ingenuitate a jocului este de recunoscut la orice copil, de oriunde, şi ne asigură că, şi dacă s-ar maturiza rapid din cause diverse, el tot ar păstra bucuria genetică a lucrului mic, duioşia anilor nevinovaţi. Năzdravanul şi imprevizibilul Tom este cel care îi cântă buburuzei, deşi puteam fi induşi în eroare, bănuindu-l şi pe Nică drept autor: *Nu mi-e ciudă pe gândac,/C-a mâncat frunza de fag;/ Dar mi-e ciudă pe omidă,/C-a mâncat frunza de crudă…*Plăcerea zicerii moldave, în speţă a lui Creangă, este deseori regăsită în proverbe, texte şi maxime populare, exploatate mai târziu de folclorul literar românesc. Sunt pagini vii, sincere, netrucate, culese ori inventate de 'poporalul' nostru, care înviorează discursul regional, iar uneori ţin loc de sofisticată stilistică cerută de cititorul modern: *Auraş, păcuraş,/ Scoate apa din urechi,/ Că ţi-oi da parale vechi;/ Şi ti-oi spăla cofele/ Şi ti-oi bate dobele!... Cele rele să se spele,/ Cele bune să s-adune:/ Vrajba dintre noi să piară/ Şi neghina din ogoară! …Logofete, brânză-n cui,/ Lapte acru-n călămari,/ Chiu şi vai prin buzunări! …Decât codaş în oraş,/Mai bine-n satul tău fruntaş….*

Parcă auzindu-mă, în rostul meu comparativ prin care pot risca să dezavantajez scrierea moldavă, Creangă ne oferă cu modestie o pagină extraordinară, importantă istoriceşte şi socio-cultural, un moment unic -- din punctul nostru de vedere, monografico-analitic -- căruia el i-a fost martor. Este vorba de prezenţa sa în preajma unui domnitor al acelor timpuri, de readucerea în prim-planul memoriei afective a minidiscursului acestuia şi de încercarea copilului de atunci de a stabili semnificaţia evenimentului, locul său în contextul epocii: *La 1852, în ziua când s-a sfinţit paraclisul spitalului din Târgul-Neamţului şi s-a deschis şcoala domnească de acolo, eu, împreună cu alţi băieţi, isonari ai bisericii, stam aproape de Ghica-Vodă, care era faţă la acea serbare, încunjurat de o mulţime de lume, şi nu ne mai săturam privindu-l. Şi el, frumos la chip şi blând cum era, vazându-ne pe mai toţi de-a rândul…cu ruşinea zugrăvită în faţă şi cu frica lui Dumnezeu în inimă, aruncă o privire părintească spre noi, şi zise:* Iată, copii, şcoala şi sfânta biserică, izvoarele mângâierii şi ale fericirii sufleteşti; folosiţi-vă de ele şi vă luminaţi, şi pre Domnul lăudaţi! *Aceste vorbe, rostite de gura domnească, au brăzdat adânc inima norodului adunat acolo, şi fără întârziere şcoala s-a umplut de băieţi doriţi de învăţătură…*

Identificarea bisericii cu şcoala a fost un lucru extraordinar la români, devenind cu siguranţă şi o motivaţie a reuşitei aplicării unui început al sistemului educaţional românesc într-o lume conservatoare, poate puţin comodă sau neaşteptând provocări. Despre *instituţia bisericii,* Creangă vorbeşte cu generozitate, şi pentru că a îmbrăţişat acest domeniu, dar şi

pentru că era și cel mai bine reprezentat în epoca în care a trăit. Biserica s-a constituit în mărturie a unui trecut glorios, mai ales în Moldova, în păstrătoare de tradiții și de însemne ale tezaurului domnesc de altădată, în clădire și mântuire a creștinului român dintotdeauna și, nu în ultimul rând, cum ni se confirmă în *Amintiri*, în școala și educația acestora. Sunt enumerate aproape în spirit de inventar, hramurile multor biserici, ctitorii acestora, sărbătorile populare care le puteau însoți pe cele religioase, aspecte arhitecturale. Timpul se scurgea la moldoveni exclusiv in funcție de succesiunea sfintelor sarbatori. Nu este pomenită vreo zi oarecare ori o anumita lună, totuși, suntem informați cu regularitate cronologică asupra desfășurării tuturor evenimentelor prin intermediul datelor calendarului bisericesc: Buna Vestire, Tăierea Capului Sfântului Ioan Botezatorul, Sâmbăta lui Lazăr, …aproape de Moși, Sf. Vasile, Sf. Ilie etc.

Humulești aveau și necazuri, unele care se constituiau în probleme majore ale acelor vremuri și care, în mod trist, nu-și găseau mereu rezolvare. Așa se întâmpla cu unele boli, de nevindecat în acea perioadă, dar pe care ochii de copil ai lui Creangă știa să le prezinte astfel încât să nu îl indispună pe cititor: *Și după cum am cinstea a vă spune, multă vorbă s-a facut între tata și mama pentru mine, până ce a venit în vara aceea pe la august, cinstita holeră de la 48 și a început a secera prin Humulești în dreapta și-n stânga, de se auzea numai chiu și vai în toate părțile. Și eu, neastâmpărat cum eram, ba ieșeam la pârleaz când trecea cu mortul pe la poarta noastră și-l boscorodeam cu cimilitura…, îl petreceam până la biserică și apoi veneam acasă cu sanul încărcat de covrigi, mere turture, nuci poleite, roșcove și smochine din pomul mortului…*

Scriitorul gurmand, se pare, își aduce aminte cu încântare de rostul bucatelor de demult. Sunt numeroase ocaziile în care diferite alese feluri sunt prezentate cititorilor curioși: costițe de porc afumate, cârnați fripți, slănină, făină, brânză, curechi, oloi, sare, popușoi, cireșe, mere domnești, smântână, fasole, mazăre, bob, bostani turcești, pere uscate, vin. Hainele purtate de humulești amintesc de portul tradițional. Cele pentru sarbatoare sunt îmbrăcate cu smerenie și responsabilitate, cinstindu-se astfel respectivul eveniment: ciubote, opinci, sarica de Casina, obiele, suman alb, giguri; cămeșuice cusute cu bibiluri și altele, cum e helgea, bondițe mândre, ițari de tigaie…Spațiul moldav reprezintă o invitație deschisă pentru cunoașterea sufletului omenesc, cititorul secolului nostru având plăcerea confruntării personale cu o lume arhaică, dar atât de curată, de sfântă și neatinsă de efectele negative ale unui modernism exacerbat.

Ironia și umorul - surse inepuizabile, marcând geniul a două popoare

Zâmbetul 'fabricat'. La Creangă nu știi exact unde se desparte umorul de ironie. Critica literară vorbea de un 'râs homeric', dar acesta nu este de găsit în *Amintiri*. Veselia pe care el o intuiește de la începutul scrierii este mai degrabă necesară, firească. Acesta era Creangă, avea simțul umorului, vorbea în pilde proprii și îi binedispunea pe cei din jurul său, fără a provoca, neapărat, cascade de râs. Ironic va fi fost, fără doar și poate, toată viața, altfel nu s-ar fi putut exprima aidoma în scris. Are, însă, o ironie benefică, nu jignește, atrage atenția, cu amărăciune, asupra unor situații incredibile.

Ironia conjugală este neîntrecută. Părinții lui Nică se 'binecuvântează' reciproc, dar nimic din ceea ce spun nu lasă a se întrevedea reale neînțelegeri între ei. Vorbele au o nativă intenție moralizatoare, iar ceea ce pare mustrare devine schimb de replici obișnuit în casa humulești lor: *Poi da, măi femeie, tot ești tu bisericoasă… încaltea ț-au făcut băieții biserica aici pe loc, dupa cheful tău…*Ironie amară și când copiii merg, conform datinei, cu uratul și sunt alungați, printre blesteme nejustificate de vreun preot ori de vreo nevastă a lui Vasile Aniței. Mai șugubăț devine Nică atunci când vorbește despre relațiile sale cu fetele, de aceasta dată, cititorul fiind obligat să citească printre rânduri. Nimic vulgar însă, așa cum s-a speculat la un moment dat: *Cum torceam eu, de-a mai mare dragul pe întrecute cu Măriuca, și cum sfarăia fusul roții… Și-mi aduc aminte că, odată noaptea… i-am scos Măriucăi un șoarece din sân…*La Twain, umorul este mai ales de situație și de limbaj. Total diferit de

Creangă, scriitorul american face din ironie arma sa forte şi pune la zid, fără menajamente, oameni care se supraevaluează. Twain râde mai des decât moldovenii, pentru că are o nonşalanţă care îl bucură. Permanent caută pricina cuiva şi se foloseşte abil de personajele sale pentru a-i ridiculiza pe unii adulţi. La Tom, deciziile de moment sunt cele mai bune, nimic nu-i produce mustrări de conştiinţă, iar faptul că o mai distrează din când în când pe mătuşa Polly cu şotiile sale devine obişnuinţă. Mai rău este când reuşeşte să enerveze pe cineva, aşa cum parcă îşi făcuse un scop în sine să îl scoată din sărite pe învăţătorul său. Huck stârneşte râsul prin modul în care îşi negociază faptele. Este permanent într-o continuă dispută cu sine însuşi, se preface că susţine câte un proces de intenţie, pentru liniştea lui personală, dar face tot ceea ce vrea (şi e mai bine). Inedit la Twain este cum ştie să creeze umor din zugrăvirea panicii. Sunt dese momentele când cei doi copii sunt terminaţi de frică, din pricina boroboaţelor pe care le caută cu lumânarea, dar tot ceea ce citim ne amuză, în dauna temporarului zâmbet îngheţat al protagoniştilor. Altminteri, copiii sunt copii pretutindeni şi oricând. Atunci cand Nică smântâneşte oalele, Tom fură dulceaţă, când primul distruge cânepa rudelor, al doilea 'desăvârşeşte' gardul de la casă, când moldoveanul se chinuie omorând muştele cu ceaslovul, americanul intră în istoria târguşorului provincial cu 'învăţatele' versete din Biblie. Ce să mai spunem de Huck, cel care învaţă să-i păcălească pe toţi, mirându-se singur de reuşita neaşteptată şi de uşurinţa cu care iese din teribile încurcături, cel mai des ironizând viaţa însăşi sau poate chiar destinul care i s-a dat…

Impresia generală este a unui 'tot unitar', a unui tablou de epocă foarte încărcat, dar şi pictat pe nu mai puţin de o jumătate de perete de muzeu (naţional). Priveşti mulţumit de tine, după ce ai parcurs acasă textul, şi-l vezi în centrul stampei pe Nică, nedumerit, cu un zâmbet strengăresc şi incert în colţul gurii, programând vreo activitate casnică profitabilă în sens exclusiv personal. Iată-i, în plan apropiat pe Smaranda şi Ştefan a Petrei, unul mai ocupat decat celălalt, dar amândoi cu ochii pe Nică. Un colţ al tabloului este ocupat numai de copii, care desculţi, care cu o carte bisericească în mână, unii tragând buhaiul, alţii omorându-se cu de-ale gurii. În diagonală, rude pestriţe, mese întinse, cireşe aruncate simbolic. Un alt colţ, mozaic de biserici. Opus, şcoli şi drumuri. Pe Twain nu-l pot reprezenta plastic. El are deja avantajul exprimării cinematografice. Multă mişcare, o vânzoleaăa planificată, personaje care îşi cunosc bine rostul. Nimic nu este întâmplător. Un cosmopolitism necesar, singurul in măsură să ofere o imagine reală a secolului al XIX-lea american. De cine să te ataşezi mai mult, de Tom sau de Huck? *Aventurile* primului sunt narate la persoana a III-a, dintr-o perspectivă obiectivă. Totuşi, lectura nu-ţi confirmă neimplicarea naratorului. Este un mic truc, cred, Twain se dă drept Huck şi vorbeşte prin intermediul lui. *Aventurile* acestuia din urmă sunt relatate la persoana I. Impresia de certă continuitate, din toate punctele de vedere, se impune. Copiilor americani le lipseşte însă duioşia românului Nică. Mai mult, se feresc să fie consideraţi sentimentali (Huck), preferă să treacă drept superficiali (Tom). Nu fac nicio declaraţie de dragoste (cu excepţia precocelui Tom, în preajma lui Amy ori Becky), nu par impresionaţi de grija adulţilor. Niciun personaj nu se individualizează, nimeni nu rămâne ca o icoană în sufletul celor mici. Cu toate acestea, ei câştigă inima oricărui cititor, poate tocmai prin naturaleţea cu care se comportă. Meritul este al părintelui lor, Twain, cel care nu a transformat în discurs psihologic sau analitic nişte cărţi atât de dăruite copilăriei, chiar dacă acestea narează o epocă atât de încercată a americanilor…

Bibliografie:

Jean Boutiere, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, Editura Junimea, 1976.
James M. Cox, *Mark Twain:The Fate of Humor*, Princeton University Press, 1966.

SORIN VALER RUSSU
"Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca – Centre of Greek Catholic Studies, Blaj

THE CASE OF UNIREA *NEWSPAPER IN UNPUBLISHED DOCUMENTS*

Abstract: Scientific research revealed a series of unpublished documents concerning the initiation of proceedings against Unirea newspaper from Blaj, in the period of Aurel C.Domşa's editorship.
This study proposes a systematic analysis of the case itself, based on documents existent in the archive file, yet giving the reader the pleasure of entering intimacy of a character deeply rooted in publication of Unirea newspaper. For historians, documents presented within the paper may represent authentic sources of some future specialized works on this theme. The novelty of these documents gives at the same time, pleasure of literary reading and scientific exploitation of competent researcher.
We considered as necessary copying all documents, without intervening to update the language, for a better understanding of the text. Documents written in Hungarian were partially translated, by the wish of not altering the text, leaving to specialized and interested researchers their translation.
Presentation of documents in chronological order clearly delineates the overall picture of a political process under the guise of press case.

Keywords: case, press, court, verdict, editor.

Indubitably, appearance of a new Romanian newspaper, *Unirea* from Blaj, was regarded by Hungarian authorities from Budapest as potential peril to intention of Magyarisation of Romanians from Transylvania. Sub-entitled ecclesiastical-political sheet, the newspaper has given possibility of Romanian Church United with Rome to act both at ecclesiastical level and political level, for keeping identity of Romanian element from Transylvania. National and nationalist character of *Unirea* was remarked through extensive stands against any attempts of Hungarian government of oppressing and subjugating Transylvanian Romanian nation. Frequently, reaction of Hungarian authorities was immediate and vehement, sometimes even in the Hungarian Parliament, yet never was raised the issue of stopping appearance of the newspaper or taking some punitive measures against the editor. Practically, reactions of both sides limited to journalistic polemics, sometimes harsh, yet without materialisation of some restrictive actions on behalf of authorities.

This state of affairs ends in 1906, after fifteen years of uninterrupted appearance, by institution the legal proceedings against *Unirea* newspaper and editor Aurel C. Domşa. Action of Hungarian authorities was perceived at that moment, as an extremely grave event, with multiple consequences and implications, both at ecclesiastical and political level.

What determined such a position?

Thorough study of the newspaper between appearance interval 1906-1909, as well as thorough research of some archive documents, many of them new, unpublished complete the mosaic of actions, determinant for the correct, overall image of this case.

In issue 21 from 19 May 1906 of *Unirea* newspaper, editor Domşa publishes the leading article entitled *Aniversară (Anniversary)*[1], article that reiterated the wish of

[1] Aurel, C. Domşa, *Aniversară*, in „Unirea" issue 21 from 19 May 1906, pp.159-160.

Transylvanian Romanians gathered in Blaj, on 3-15 May 1848. Research of the text does not indicate more pronounced emphases towards line of articles with nationalist characteristics usually published in *Unirea*. Neither analysis of the text from Hungarian perspective identifies supplementary elements in relation to the *classical* speech promoted by *Unirea.* In fact, article proposed to readers a retrospective of events from Blaj, from 1848, an analysis of stage of acquired national and ecclesiastical liberties, as well as urge of continuing fight for Romanian cause from Transylvania.

The second article, entitled *Din parlament*[2]*(From the parliament)*, published by the same editor Domşa, in issue 24 of *Unirea* from 9 June 1906, depicts the tense atmosphere of Hungarian parliament's meeting, led by the presiding minister Wekerle, within which Romanian deputies Aurel Vlad, Alexandru Vajda and Iuliu Maniu delivered long speeches that focused on defending rights of Romanian nation from Transylvania. We notice the diplomatic tone used by Maniu, by comparison with the combative tone, pronounced theatrical, of the other two Romanian deputies.

The last[3] article, the third, published by Domşa is entitled *Viena şi magiarii*[4]*(Vienna and Hungarians)*. Semantic research of the text indicates great differences in relation to the first two articles. Quality of the article on the whole, fluent expression, the approached tone, style used for its drawing up, pertinent information entitle us to assume that the article would have been written by another person and only attributed to Domşa. The assumption is plausible also by the decision taken by the founder of the newspaper, that the authors not to sign their articles. Experience of long researching *Unirea* newspaper reveals the rule of attributing the leading article to the editor-in-chief. Yet, there are also exceptions that may confirm our assumption. Obviously, until discovery of definite clues, based on documents, article Vienna and Hungarians remains attributed to Domşa.

The article in itself may technically be considered a model article, having three distinct parts: introduction, account itself and conclusion. In introduction, we find a sharp analysis of diplomacy in European context, of the major role imposed by it in approaching some interstate positions. The second part encompasses the account itself of two events occurred simultaneously in the capital of the Austrian-Hungarian Empire, Vienna, that resulted in tensioning of relations between Austria and Hungary, but also between the Austrian government and monarch.

The first event takes place to the Hungarian palace Bankgasse, on Sunday, 10th of June 1906. Here, the Hungarian government led by Wekerle meets in an informal meeting that focused on approaching a position in the matter of common military pretensions. At the same date, mayor Lueger of Vienna convenes an ample popular manifestation of protest against the Hungarian government that only imposed, without consulting the Austrian government, *independent Hungarian customs tariff.*

More than 30.000 Austrian citizens responded to this appeal. The tone of prince Liechtenstein, nationalist-extremist, transformed the protest into spontaneous popular revolt, both against the Hungarians and the monarch. Words such as Jewish-Hungarians, let Hungary disappear, down with Kossuth had the role of inciting the nation, the manifestation peaking with the symbolic hanging of Kossuth, in fact a puppet dressed in red-white-green that bore the inscription Kossuth, and breaking with stones the windows of the palace where the meeting of the Hungarian government was held. Naturally, the event, first of this type from the Empire, imposes a special analysis.

[2] Aurel C. Domşa, *Din parlament*, in „Unirea" issue 24 from 9 June 1906, pp.183-184.
[3] The last article from the series of the three articles published in „Unirea", that were at the base of proceedings initiated against the newspaper and editor Domşa.
[4] Aurel C. Domşa, *Viena şi magiarii*, in „Unirea" issue 25 from 16 June 1906, pp.191-192.

What factors could determine change of tolerant attitude of the Austrian nation, into a force action, characterised by intolerance?

Unilateral interpretation of the Pact from 1867 by the Hungarian government, wish of an independent Hungarian state, own political and economic interest, accentuated throughout time, the tense relations between the two governments, Austrian and Hungarian, a state preserved by the monarch of the Empire himself by the decisions he took. Worth noticing is the protestors' manner of action, similar to that used by Wekerle to overthrow Fejervary government. The end of the article, the conclusion of editor Domşa is synthesised in a well-known Romanian proverb: „What you do not wish to be done to you, do not do to others", regarded in this case, as a possible threat to Hungarian government, through a similar manifestation of the whole Romanian nation from Transylvania.

We insisted upon the three articles, *Aniversară, Din parlament* and *Viena şi magiarii*, shortly analysing their content, to reveal the common feature, in compliance with the direction approached by *Unirea* newspaper throughout its existence, that of defending national Romanian interest in the context of permanent process of Magyarisation of Transylvanian Romanians. Articles do not include identifiable elements of juridical nature; they are not contrary to deontological journalistic approach; they do not mirror chauvinistic or extremist positions against the Empire or the Hungarian government.

Still, they formed into counts of *Unirea* newspaper and editor Aurel C. Domşa, within the proceeding instituted by the Hungarian authorities. The case was carried out along two coordinates: civil and penal, this way being wished to be an example of riposte against Transylvanian Romanian press. It is a classical case of intimidation, practiced by the Hungarian government in all fields, we refer either to education, church, culture or public administration.

II.1. Stages of the case

The proceedings initiated against editor Domşa and *Unirea* newspaper was one political, obviously. Hungarian authorities wished that this case to be an example for Romanian publications and Romanian authors of articles, so that any attempt of „instigation" to have as a juridical reference, the sentence delivered in this case. The duration of the case was intently increased, exactly to maintain actual this subject in the collective conscience of Romanian journalists.

II.1.1. Judicial research

The first document that records initiating proceedings against editor Domşa is search warrant no 8188/906 b.f./32Bm/1906 issued by Blaj district court on 10 July 1906. The search warrant, issued based on Law 173, envisages search both at the domicile of Domşa, and headquarters of *Unirea* editorial office. The count mentioned in the warrant was instigation, without detailing the type of instigation or details related to the event. Yet, it is recorded that *Unirea* newspaper published in issue 21 from 19 May 1906, the article *Anniversary*, without being signed by the author, and for that purpose, the search followed to obtain the manuscript of the article to identify the author.

Interesting is the fact that Domşa affirmed during hearings that he did not know the article's provenience. It is possible that this fact to have been only an artifice used by Domşa to make difficult the research in itself, but it is also likely that this article not to have indeed

being written by Domşa. The warrant is signed by judge of the Cluj Royal Trial Court[5] on 8 July 1906 and bears the stamp of the institution.

At the same date, 10 July 1906 it is issued a document identical as form and content, the search warrant no 8189/906 b.f./33 Bm/1906 that makes reference to the article *From the parliament*.

The third search warrant no 8069/906 bf/34Bm/1906 is dated to 17 June 1906 and invokes the article *Vienna and Hungarians*. We notice a discrepancy between date of signing the search warrant, 13 June 1906 and date of appearance of the article in *Unirea* newspaper, 16 June 1906. Definitely, it is an error of editing the document made by officials, its issuing before date of article appearance being illogical. Following chronological order of articles, but also documents issued until that time, we can assert that the document was signed on 13 July 1906 and issued on 17 July 1906.

Particularity of this case is given by triple issuance of documents: three search warrants, three summonses, three convictions, yet united into one cause recorded in one criminal case file. The manner of judicial research of Hungarian authorities, in the case of *Unirea* newspaper, induces the idea of existence of three criminal case files, one for each article or, splitting the file into three independent causes. In reality, one criminal case file existed, no 8408-1907, with a sentence at least bizarre, contrary to usual practices of time. The finality of these approaches[6] does not record identification of manuscripts or other evidence which to allow attribution of these articles to editor Domşa.

I mention that research of issues afferent to months June, July, August and September 1906 of *Unirea* newspaper does not record any article concerning the subject of searches or of an eventual case.

II.1.2. Criminal case file

Series of search warrants was continued shortly after by a new series of documents, three *summonses in criminal matters*, no Bm 38/1906, Bm 39/1906 and Bm 40/1906. The purpose of summonses was hearing editor Domşa, „with the caveat that in case of failure to attend, a warrant for arrest will be issued”[7]. Date of attending to the headquarters of Blaj District Court was 28 July 1906, at 15 o'clock. Two summonses were issued at the same date, 26 July 1906, by Blaj Court, being signed by judge Vermeş Istvan. For the third summon[8], we notice again a difference between date of issuance, 30 July 1906 and hearing date, 28 July 1906. It is likely that the two errors to be a simple coincidence, but at the same time we may assume that the two documents were dated subsequently.

Intention of Hungarian authorities became clear. It was wished an accumulation of convictions into one criminal case file, with juridical procedures carried out in three separate causes. We may assume that judging editor Domşa in the case of real guilt would have led to one sentence and implicitly to one conviction. Yet in this case, rules were broken by the wish of stopping from the very beginning any intention of Romanians from Transylvania to affiliate to Austrian movement against Hungarian government.

Unfortunately, there is no reference to the result of hearings. Yet most likely, they were not concludent. Blaj Court issued a new series of three summonses, no Bm 41/1906, Bm 42/1906 and Bm 43/1906. The date of new hearings to the headquarters of Blaj District Court

[5] Translation from Hungarian into Romanian of the text comprised in the document is Cluj King's Bench or Cluj Royal Trial Court.
[6] We refer here to result of searches conducted to the domicile of editor Domşa and headquarters of *Unirea* editorial office.
[7] Summon in the criminal matter no. Bm 43/1906.
[8] Summon in the criminal matter no. Bm 40/1906.

was 3 August 1906, at 15 o'clock. The three summonses were issued at the same date, 2 August 1906, under the signature of the same judge Vermeş Istvan. Neither result of these hearings is known. Yet, definitely was gathered sufficient evidence for opening the criminal case file. The first document that records explicitly existence of the criminal case file no 8408-1907 is the response of Cluj Royal Trial Court given to the request forwarded by the lawyer from Cluj, Pordea Iuliu, as for establishing his fees in this case, 300 crowns, in compliance with Law Bprta 485. In fact, the document is only a *Conclusion*, no 9828-1907 bfto, from 11 September 1907, that established three major issues: the fee of lawyer Pordea, payer of the sum in the person of editor Domşa and appointing this lawyer as official defender of the case. Although there is no other document concerning the person of defender until 11 September 1907, *Unirea* newspaper records in the article *Procesele noastre (Our cases)*[9] that the first lawyer of defence in this case was Iuliu Maniu, assisted only by lawyer Pordea from Cluj. Otherwise, this article covers by its explanations the journalistic void between May-November 1906, concerning the subject of proceedings initiated against Domşa, and completes the existent precarious historical source.

II.1.3. Delivering the sentence

Absence of any article in the above mentioned period, concerning the initiation of proceedings against editor Domşa, is explained in the text of the article: *„until the day of the sentence we did not know about the papers of the case, because re-reading the inculpative passages we do not find at all, the offence that we are charged with".*

We may assume that this case was either dealt with naivety, without sizing the peril of Hungarian authorities' intention of drastically penalising *Unirea* newspaper, or it was dealt with indifference, having as reference guide for resolving, practice of previous cases. Definitely is that only after delivering the first sentence, on 17 November 1906, that envisaged the period of 8 months of arrest, payment of a fine of 1.200 crowns, payment of legal expenses and obligation of publishing the sentence in *Unirea* newspaper, attitude towards this case of competent Romanian authorities changes radically.

We must mention here that sentence gave the possibility to the defendant to transform the value of the fine into 60 days of imprisonment. The short account from pages of *Unirea* newspaper, of case's development, reveals the chauvinistic character manifested by the judicial authorities: prosecutor Jeney Aladar, president of the Trial Court Rudnyanszky Bela, the two assistant lawyers and notary of the case. Relevant on this line are two moments from the case: the first, at the beginning of the meeting, is indignation of president Rudnyanszky when hearing answers given in Romanian, and the second, intervention of Iuliu Maniu as for translation into Hungarian of the article *Din parlament*, intently vitiated by the translator of the case. Out of the speech-plea held by Maniu, mainly characterised by defending Romanian values from Transylvania, we notice argumentation according which newspaper *Unirea* would not have been the semi-official sheet of Blaj Greek-Catholic Archdiocese. A short commentary is imposed as for this issue.

Scientific research of existent documents, as well as of *Unirea* newspaper, regarded through historical source, definitely indicated affiliation of the newspaper to Romanian Church United with Rome from Blaj. Expressly, the masthead specifies the attribute of editor, either responsible editor or responsible publisher, or owner. Only on 7 April 1906, issue 14 of the newspaper records in the masthead the attribute of owner-publisher and responsible editor

[9] *Procesele noastre*, in „Unirea" issue 43 from 24 October 1906, pp.375-377. Article is not signed, but is attributed to Aurel C. Domşa.

of Domşa[10], situation maintained until appearance of issue 1 from 5 January 1907. From this date on, the masthead indicates Domşa as owner-publisher, Augustin Gruiţia being hired as responsible editor. It is unlikely that these changes to have been a simple coincidence with initiation of proceedings. Exoneration of Uniate Church from any responsibility in the case of instituting legal proceedings against its organ represents a sufficiently convincing argument to trigger major changes in the editorial and publishing structure of *Unirea* newspaper.

Although the variant of instituting legal proceedings against *Unirea* newspaper was long circulated amongst historians, thorough research of documents demonstrated that this is not verified. Practically, there is no reference about the position of defender of *Unirea* newspaper, but only of editor Domşa. Final sentence of the case does not concern *Unirea* newspaper, but, juridically, only the person of Domşa. Involvement of the newspaper in the case may be considered only through ownership, in the sense that the owner is responsible of property.

II.2. Appeal

Terms of the sentence delivered in the case of editor Domşa demonstrated once more that, liberty of expression was accepted by Hungarian authorities, only to convenient limits and submission, censorship being varied. Conviction of the editor of a Romanian organ from Transylvania represented a detriment for this liberty, opening by the created precedent an authentic *Pandora's box* in the field. Obviously, the immediate reaction of defence was initiating measures for lodging the appeal. The series of new documents discovered on the research revealed diversity of action plans in the cause of appeal: hiring some specialised lawyers on criminal matters, intercession of bishops with certain bodies, raising Transylvanian Romanians' awareness through press, as for peril of this anti-Romanian approach.

The first document forwarded to Cluj Trial Court is the act of appeal itself, drawn up this time by the renowned lawyer from Cluj, Iuliu Pordea, by which was demanded annulment of the sentence as being ungrounded. Unfortunately, the document is not dated, but, by correlation of data encompassed in the correspondence of Pordea, we may assert that it was drawn up and lodged in May 1907, with the registration number 5674/1907. After this date, we assist to slowing down of the case, either due to beaurocracy, or intently.

The letter of lawyer Pordea from 7 June 1907 is relevant on this line. He notices: „*...I have found out about the papers of your case – I have searched for the same number even yesterday, - but it seems that the respective archivist was ordained to handle the papers, - so that all interested not to find them. This is all I can communicate, that on the decision of Curia from the file, - is signed by president that on 1 August 1907 debates will be carried out – this occurring during the autumn session.*"

The hearing date, envisaged for August, was again delayed due to transfer procedure of documents. Practically, from the moment of lodging appeal documents to the Royal Trial Court from Cluj, have passed almost six months until the date of their registration to Curia[11]. The letter of lawyer Pordea, dated to 16 October 1907, confirms registration of documents no 10385 from 15 October 1907, yet without mentioning a hearing date.

A new letter of the same lawyer, dated to 4 September 1907, confirms his appearance for defender in the cause of Domşa record to the hearing from 9 September 1907. At all surprising is his position in relation to result of the case: *„What will be the result? I really*

[10] See Sorin Valer Russu, *Ziarul Unirea de la Blaj 1891-1918. Prezentare generală*, Galaxia Gutenberg Publishing House, Tg-Lăpuş, 2012, p.67

[11] Curia is the correspondent of actual Appellate Court.

don't know. Chauvinism of jurors from Cluj is well-known; they may prejudge that we have a verdict and case, – yet, it is not excluded, the remission of conviction – in the worst scenario"

Chronology of researched documents reveals the course of an atypical juridical case, at least by comparison with the actual juridical system, where it is known exactly institutional hierarchy: Trial Court, Court of Law, Appellate Court, High Court of Cassation and Justice. I am substantiating this by identification of a document, the letter of lawyer Pordea from 28 September 1907, document that includes also transposition of the concept of null and void appeal lodged at that date to the Trial Court. Without existing confusion between institution of the Trial Court and Curia, we notice existence of two appeals considered parallel, to two trial courts, without compliance to juridical norms. The text of the document is eloquent: *„herein, I transpose the concept of null and void appeal presented to the Court Trial nowadays. (...) Please, let me now whether you wish me to represent you to Curia, - to take care of things, in case of an affirmative answer".* Passing the appeal from the court below to the court above is based on a sentence, in this case penal one. Or, inexistence of a sentence to the appeal made in the court below, excludes possibility of appeal to the court above.

The end of 1907 does not record resolving the case by a final sentence. Similarly, we notice that neither *Unirea* newspaper excels in assigning consistent spaces for articles that record development of the case, fact at least curious. There are only two articles concerning this subject throughout 1907.

The first article, entitled *Anul al XVII (Year XVII)*[12], appears in issue 2 of Unirea newspaper from 19 January 1907, without signature of the author, but attributed to Domşa. The article represents a plea in favour of activity of *Unirea* newspaper throughout its existence, underlining the active role amongst clergy and Uniate believers, the subject of the trial being tangentially touched through analysis of the newspaper.

The second article, entitled *Polonyi Geza*[13], is published in the 4th issue of *Unirea* from 2 February 1907 and represents critique addressed to the minister of justice Polony Geza, minister that made himself remarked through his harsh decisions. In this context is remembered also the case of *Unirea* newspaper, as well as the first sentence given in this case. It was expected that such an event as it is that of a press case to raise editors' attention through accounts of different stages of the case. Unfortunately we can only notice the subject being ignored, either as interest or strategy used within the case.

Year 1908 proved to be decisive for the development of the proceedings initiated against editor Domşa. The first document of the year concerning this case is recorded on 5 January 1908. We refer to the letter of lawyer Pordea by which Domşa was informed of dismissing the null and void appeal and setting forth the initial sentence as definitive sentence of the Trial Court. The letter of the same lawyer Pordea, from 25 January 1908 confirms lodging of pardon application on the address of bishop Vasile Hossu, deeply involved from this moment on in development of the case. According to text, the application was to be forwarded to the Minister of Justice, through bishop Hossu that was in Vienna.

The result of the appeal is presented in the definitive sentence of Cluj Royal Trial Court, dated to 30 January 1908, sentence that confirms the position of the first instance, that of Blaj Court. Therefore editor Domşa was obliged, following the definitive sentence, to pay the fine of 1.200 crowns and serve eight months in jail. Shortly, after the sentence was delivered in the case of appeal lodged to Cluj Trial Court, Curia pronounced also in the case of the second appeal, confirming all previous sentences.

[12] *Anul al XVII*, in „Unirea" newspaper issue 2 from 19 January 1907. Article, although without the signature of the author, is attributed to editor Domşa.
[13] *Polonyi Geza*, in „Unirea" issue 4 from 2 February 1907. Article is also attributed to Domşa.

From this moment on, *Unirea's* defence and that of editor Domşa mainly focused on interceding with different decisional bodies for remission and to extend the time limit for attending arrest. It was appealed also to less conventional methods, meaning contacting local personalities from Cluj, whose word might influence to a certain extent decision of remission.

The letter of lawyer Frâncu from Cluj, dated to 10 February 1908 confirms this fact: *„ (...) we are worried, because here at the prosecution Mr. Dr. Pordea was refused to come here, although he is in good relations with the Messieurs. Although the attempt must not be abandoned because the issue is decided definitively by the minister of justice, and I think if you do not have influential acquaintances, my substitute from the Post office might help you, to whom I may write immediately after receiving the notice that the application was forwarded".*

In the same date, 10 February 1908, editor Domşa receives a new letter on behalf of lawyer Pordea by which he is informed of his intercession with prosecutor Csipkis to obtain agreement of being incarcerated to the prison from Cluj and not to that from Szeged. Obviously, it is made reference to the intercession of a deputy, indicating here Iuliu Maniu[14], with minister Rieckl. Out of analysis of this letter's text we notice two important aspects: indifference showed by prosecution and Curia as for any subsequent decision concerning serving of punishment, as well as necessity of an insistent intercession with the minister of justice, the sole authority that might change the result of appeal and implicitly of sentence.

The letter from 12 February 1908 is consistent from the point of view of provided information:

- pardon application is refused,
- prosecutor Csipki insists upon immediate serving of the conviction,
- lawyer Frâncu indicates a lawyer like stratagem of extending the time limit for attending jail to serve the conviction, by forwarding a medical certificate issued by family physician, concerning insupportableness of climate from Hungary and necessity of serving the conviction in Cluj,
- it is indicated as being necessary intercession of deputy Iuliu Maniu for passing on this request.

A short letter, like a postcard, is sent by bishop Hossu to editor Domşa, assuring him of personal delivery of request for shifting the serve of the conviction in Cluj.

On 5 March 1908, lawyer Frâncu draws Domşa's attention, through a new letter, to possibility of sending the petition of serving the conviction in Cluj, to the minister of justice from Pest, in 6 or 7 March. It was also recommended *„to may do in time all writs in absencia in Pest."* Practically, these *writs* meant moving a parallel mechanism with the official approach, much faster and more efficacious by which certain influential persons could shorten the long route of documents.

Correspondence of bishop Vasile Hossu with editor Domşa, from 6 March 1908 is an authentic presentation of the functioning chart of this mechanism, much faster and more efficacious. Thus, we know that the request of Domşa got through bishop Vasile Hossu to the prime minister Wekerle, yet who asked for a copy of the sentence, as well as incriminating articles. From this point, the request was returned „in hand" to his cabinet chief, following to be reanalysed together with the requested papers. We may assume existence of an amiable relation, based on mutual respect of positions, between bishop Hossu and chief of cabinet of Prime Minister, Barczy Istvan. Assumption is valid as Domşa is advised by the bishop, as papers requested by Wekerle to be personally handed over to Barczy through Maniu. In only three days the documents get on the table of the prime minister, fact acknowledged by letter

[14] In the text of the letter is remembered the forename of deputy Gyuluka, forename attributed in small circles from Budapest to Iuliu Maniu.

of lawyer Pordea from 9 March 1908, by which informs Domşa of this fact. Hence, a route of documents, which officially would lasted months, ended in only 3 days. Resolution of the request followed to be reanalysed on 31 March 1908, fact confirmed by the telegram sent by Maniu from Pest, on 30 March 1908: *„only tomorrow morning the affairs will be managed, I will let you know immediately, Maniu"*.

Indeed, resolution of the request takes place on 31 March 1908. The fact is acknowledged by the telegram of Maniu addressed to editor Domşa, whose text is eloquent: *„the minister suspended serving the sentence until de other one is not resolved*[15] *I am asking you, you must not leave*[16] *anywhere Iuliu."*

A first piece of information about the pardon application lodged by Maniu to the Prime Minister Wekerle is revealed from the letter of bishop Vasile Hossu, that was in Budapest, from 2 July 1908, addressed to Domşa, by which he communicates the result yet unofficial of the request, meaning imprisonment period was reduced from eight months to two months. In the same day, Domşa also receives the official decision[17] concerning remission of punishment. For everybody was clear that remission of imprisonment period from eight months to two months was maximum concession that the Hungarian authorities were willing to make. The case[18] undergoes from this moment on into a new phase, the last, by which „defence"[19] of editor Domşa demands[20] serving the sentence of imprisonment in Cluj and not to Szeged, the main motive invoked being his precarious state of health, incompatible with the climate from Szeghed.

We do not know whether the invoked motive is real or only a lawyer like stratagem. Definitely is that, although the first part of the case was characterised by the intention of Hungarian authorities to increase the duration of the case for propagandistic purposes, the last part that regarded serving the sentence was characterised by maximum operativity. Thus, the request tabled by Domşa on 9 July 1908, through lawyer Pordea is resolved in only two days.

The letter of lawyer Amos Frâncu, from 11 July 1908 confirms to Domşa the positive resolution of the request. On 29 July 1908, by notice no 7547/1908 of the Trial Court from Cluj, Domşa is informed, by official writing, of serving the sentence in Cluj, provided that he attends the prison from Cluj, on 1 August 1908.

Research of some new documents[21] confirms the decision of Domşa of presenting himself to the prison from Cluj, not in 1 August, but on 3 August 1908. According to *the release letter*, the period spent by Domşa in the prison from Cluj spanned from 3 August 1908 to 3 October 1908. Regarding this last document, we may assert that it represents an authentic portrait[22] in numbers and data of editor Domşa: age 40, height 173 cm, round face, robust, brown and round eyes, brown hair, brown skin, without particular signs on the body. Similarly, the same document confirms his good health when released.

II.3. Evidence of solidarity

[15] It is referred to pardon application of the conviction forwarded by Maniu to the Prime Minister Wekerle.
[16] Text refers to beginning of serving the imprisonment conviction.
[17] Decision no. 6675/1908 of Ministry of Justice concerning remission of imprisonment period from 8 months to 2 months.
[18] Although the case of Domşa was closed juridically by delivering the final sentence, in this article we refer to the case, as to the whole ensemble of actions undertaken from the initial moment, to release from prison.
[19] We refer here to the lawyers of defence.
[20] Letter of lawyer Pordea from 9 July 1908 records receiving a request from Domşa, to be forwarded to the prosecutor to change the detention place, from Szeged to Cluj.
[21] We only remember here the document *Elbocsato-level* no 248/1908, that attests serving the sentence to the jail from Cluj, from 3 August1908 until 3 October 1908.
[22] This information was encompassed in the release letter *Elbocsoto-level* no 248/1908.

The news of proceedings initiated against editor Domşa and implicitly *Unirea* newspaper represented a valid core of mobilising all human and material resources. Bishops, lawyers, important Transylvanian personalities have brought their contribution to diminishing effects of sentence delivered in this case. Next to these, a numerous group of supporters of editor Domşa and implicitly *Unirea* newspaper manifested solidarity, offering moral and financial support to Domşa family. The case in itself was not anymore regarded as an individual action against one person, but an offence brought to the Uniate Church and by it, to the whole Romanian nation from Transylvania. Throughout time existed proceedings initiated against some newspapers or Romanian magazines, but none against an organ under the patronage by the Romanian Church of a majority in Transylvania. Otherwise, it is explainable reaction of Domşa's supporters, Uniate priests in general, but not only, who perceived this press case as a detriment to national being. Collection of letters comprised in Domşa's correspondence from the respective period is eloquent for what we asserted above.

The first letter[23] from the correspondence file records the following: *„I have read what you have been gone through with the patriots from Cluj. We love you even more, now, because ideas you defended are of our whole nation and I am glad together with the other brothers from here that you defend them not only by words and pen, but also by fact and life."* We also notice the irony addressed to „*patriots from Cluj*", clear reference to Hungarian authorities involved in judging the case.

Bishop Vasile Hossu, whose contribution was significant throughout the case, draws attention: *„Everything will be good again, only a lesson must be revealed, Unirea newspaper must stick to the original programme strictly and encourage militant policy because everything is attributed to the metropolitan bishop, while he has nothing to do with Unirea."*[24] Affirmation of the bishop is at least confusing, because the „original" programme included both the ecclesiastical side and political one.

Himself founder of *Unirea* newspaper, agreed also with political structure of the newspaper, even more, he obtains approval on this line, as a favour of metropolitan bishop Vancea. It is true that during the beginnings the newspaper, Hossu, at that time responsible editor of *Unirea* newspaper, represented sufficient guarantee of the metropolitan bishop, as regards the involvement degree of the newspaper in politics. Once with his promotion as bishop and taking over prerogatives afferent to his position, approaching political issues came to responsible editors and subsequently to owners of *Unirea* newspaper. Documentary research work evidenced change in tones and prioritisation of political component within leading articles, mainly those against Hungarian authorities. Pertinent and documented analysis, as response in case of anti-Romanian measures wished by Hungarian administration, was replaced along with chauvinistic articles, many of them of obvious subjectivity. Such an attitude foreshadowed shortly inclination of balance in favour of Hungarian authorities. Domşa case represented such an action, meant to balance the direction line of the newspaper.

Another letter[25], this date from Vienna, signed by Victor, mentioned the material support granted to Domşa family: „*please await a small package from me on Thursday*". About receiving such material support, especially, food, we encounter notes also in the texts of other letters. His good friend, Aurel Pop, vicar from Jucul Superior, writes him amongst others: *„Do not take it amiss Pal, if I am sending you a duck and a hen, and because also at us hens lay few eggs (50). Eat them together with your respectable lady at high glee and*

[23] Letter of Mr. Niculae from Piteşti, from 11 October 1906.
[24] Letter of bishop Vasile addressed to Domşa, from 19 November 1906, written in Lugoj.
[25] Letter of Mr. Victor written in Vienna, on 19 November 1906. It is unlikely that the letter to belong to Victor Szmigelski, even if this travelled frequently to Vienna.

healthy."[26] There existed also persons who have offered financial support, according to own possibilities. Thus, the short letter of Mr. I. G. Bibicescu addressed to the wife of editor, Livia Domşa, mentions the sum of 200 crowns donated by E. Corada, as „*contribution to the fine to which publicist Domşa was convicted*".

Amongst names of those who were solidary with Domşa's cause, we remember the following I. Şerban[27], I. Costin[28], A. Florin[29], Ştefan Sita[30], Ariton[31], Hodoşiu[32]family, Victor[33], Octavian[34], N. Radu[35], Ion I. C. Brătianu etc. Very likely, those who had signed the letters only by first name are found among close friends of the editor.

We mention here also existence of a new document, referring to friends and his close collaborators. On his onomastics, Domşa, imprisoned in Cluj, receives a sign of collective affection that he enjoyed among his friends from Blaj, represented by a list with their signatures. The letter is an authentic document, bearing autographs of local, civil and ecclesiastic personalities, such as Iacob Mureşian, Demetriu Radu, Augustin Caliani, Aurelia Bariţiu, G. Munteanu, M. Coltor, Alexandru Ciura, Ioan Raţiu etc.

BIBLIOGRAFIE

1. Boşca-Mălin, E., *Lupta presei transilvane,* Bucureşti, 1945.
2. Bocşan, Nicolae, *Istoria românilor,* vol. VII, tom I, Bucureşti, 2003.
3. Branişte, Valeriu, *Amintiri din închisoare,* Studiu introductiv de Miron Constantinescu şi
Alexandru Porţeanu. Ediţie îngrijită şi note de Alexandru Porţeanu, Bucureşti, 1972.
4. Branişte, Valeriu, *Scrisori din închisoare* (*Segedin, 1918),* Ediţie îngrijită, note şi comentarii de
Valeria Căliman şi Gheorghe Iancu, Reşiţa, 1996.
5. Comşa, Nicolae, *Dascălii Blajului,* Blaj, 1940.
6. Colecţia ziarului „Unirea" între anii 1906-1908
7. *Dicţionarul general al literaturii române*, S/T, Bucureşti, 2007.
8. Ernest Denis, *La Bohème depuis la Montagne-Blanche,* Paris, 1930.
9. Gionea, V., *Procesele politice de presă ale românilor din Transilvania,* Braşov, 1944.
10. Hinescu, Ana, Hinescu, Arcadie, *Oameni de ieri şi de azi ai Blajului*, Cluj-Napoca, 2012.
11. Hitchins, Keith, în *Istoria României,* Bucureşti, 2002.
12. Mănucă, Dan, *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900,* Bucureşti, 1979.
13. Neamţu, Gelu, *Procese politice de presă antiromâneşti din epoca dualismului austro-ungar, 1868-*
1890, Cluj-Napoca, 2004.

[26] Letter of priest Aurel Pop, rector from Jucul Superior, signed on 24 November 1906
[27] Ioan Şerban, Uniate priest from Firez parish, letter from 11 October 1908.
[28] Ioan Costin, Uniate priest from Cristur parish, letter from 8 October 1908.
[29] A. Florian, probably external collaborator of the newspaper, letter from 7 October 1908 bears the postage stamp and stamp of Austrian Post Office.
[30] Ştefan Sita, Uniate priest from Lunca, letter from 5 October 1908.
[31] Ariton, friend and collaborator of Unirea newspaper, from Reghin, letter from 4 October 1908.
[32] Hodoşiu signs the congratulatory telegram addressed to Domşa, with no 763.
[33] Victor signs the congratulatory telegram, no 587.
[34] Octavian, probably brother of editor Domşa, signs the letter from 26 September1908.
[35] N. Radu from Szeged, letter from 24 September1908.

14. Russu, Sorin Valer, *Ziarul Unirea de la Blaj, 1891-1918. Prezentare generală.* Cuvânt înainte de
Cornel Tatai-Baltă, Târgu Lăpuş, Editura Galaxia Gutenberg, 2012.
15. Russu, Sorin Valer, *Biserică, istorie şi cultură în ziarul Unirea de la Blaj, (1891-1918),* Cluj-
Napoca, Editura Mega, 2014.
16. Teodorovici, Constantin, în *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900.*
17. Vatamaniuc, D., *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut,* Bucureşti, 1968.

OLGA GRADINARU
"Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

DEATH REPRESENTATION IN THE SOVIET NOVEL OF WORLD WAR 2

Abstract: Abstract. The main focus of the paper is to present briefly the issue of representation in literature and its specificity in the context of the social, political and ideological mutations of the newly established Soviet State and of World War 2. While the principles and the main stages of the Socialist Realism are highlighted, they are also wrapped in and intermingled with various aspects of war ideology regarding the Soviet war prose. The analyzed Soviet novel is A. Fadeyev's The Young Guard as a representative of the romantic perspective on war and on heroism, supporting the idea of daily heroic deed and heroic death in the established tradition of Soviet reality depiction.

Keywords: Death Representation, Soviet Novel, World War 2, War Ideology, Socialist Realism.

1. Brief Introduction

The analysis of the Soviet literature belonging to Socialist Realism must start with the fact that culture was considered submissive to the political ideology of the Soviet State, having to mirror the new social ideals, realities and desires of the propaganda. On the other hand, this ideological intrusion is far from being a one way street phenomenon, as most ideological, political ideas come from Russian *intelligentsia*[1]. Art and literature were subject to censorship with the duty to guard the proper reflection of the Soviet reality or, in other words, to dictate the desirable politicized ideological reality in order to serve to the main aim – educating the masses for becoming great devoted citizens in a context of large social, political and national changes. The same changes contributed to the generative process of this Soviet type of literature, with a different function than in the West, starting with the generation of the middle of the 19th century, when there was a tendency of transforming literature into the umbrella under which the debate on Russia's way forward could continue. We may say that the Socialist Realism offers a twisted representation, *mimesis* in the traditional sense or in some subversive ways of writing a double-twisted representation – the necessary means of Soviet representation in order to seem part of the Socialist Realism and the veiled depiction of some forbidden Soviet realities, the result being the so-called double "effect of reality" of which A. Compagnon[2] spoke, consisting in the difficulty of judging the authors' membership to Social Realism.

The influence of Socialist Realism, whether we define it as a genre, style, school or method[3], is to be noticed in the Soviet prose of the World War 2 regarding the style of writing, the character construction and their type, as well as the heroic tone with ideological underlying notes. The theme of the World War 2 proves to be a prolific one for the Soviet literature, surpassing the literary obsession of the revolution motif or of the 1st World War, gaining amplitude due to the hallmark of the communist ideology, with the objective to gather

[1] Cf. Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Inidana University Press, Bloomington and Indianopolis, 2000, pp. 6-9.
[22] Antoine Compagnon, *Demonul teoriei*. Editura Echinox, Cluj, 2007.
[3] Geoffrey Hosking, *Beyond Socialist Realism. Soviet fiction since "Ivan Denisovich"*. Holmes&Meier Publishers Inc., New York, 1980, p. 3

and keep together many nations and ethnic groups under the so-called Soviet identity[4] and under the common fight against the evil of almost mythical proportions called "fascism". World War 2 gets the title of "The Great Fatherland War", reaching and adjusting the level of patriotism of every Soviet citizen through propagation of some literary motives of moral origins and aligning them somehow to ideals and ethical norms previously approached not only by the writers of the Russian classical literature, but also by those from the dawns of the Soviet Union.

Apart from the already existing subsidiary ideology of the Soviet literature, whose main aim was to educate the masses, the war period triggers some patterns and ideological models of war, with the role to mediate and construct the identities of the Self and the Enemy, as Nico Carpentier[5] assumes from Laclau and Mouffe's discourse theory[6]. The violence itself is subject to other rules and principles, suspending the moral laws and principles of the peacetime, structured by a set of discourses based on a series of oppositions – good/evil, just/unjust, rational/irrational, guilty/innocent, civilized/uncivilized and specific to the Soviet case - attackers/defenders, old world/new world, old man/new man, communist/fascist, bourgeoisie/proletariat. In the case of the general signifiers, named "floating signifiers" by Laclau and Mouffe[7], these oppositions have no fixed meaning, being filled with the necessary meaning before, during and after the conflict by the parties involved. The construction or the reconstruction of the Self during the war is accompanied by the (re)construction of the Enemy, creating thus a new temporary dichotomy. The specific Soviet case presents new oppositions for the context of the World War 2 based on the stability and rigidity of the ideological model of war. The transformation of the enemy supposes the exclusion from the political community and the goal of his destruction on a basis of discourses that articulate the identities of the involved parties. There is a third discursive position – the Victim – that may be an abstract notion or it may become a concrete one – a people, a minority, a state. In the case of the Soviet Union the self becomes conflated with the victim, which is intrinsically linked to the identity of the self and the enemy[8].

Probably it is not random that the World War 2 subject became the most prolific of all other literary motives in the Soviet Union if we take into account the fact that not only the enemy is structured during the conflict, but also the identity of the self involved in the war is crystallized. The threat to the so-called "our own" identity contributes to the emphasis and solid formation of the Soviet self, pointing out the importance of the Fatherland and serving as a unifying factor of all ethnic groups and nationalities into one body that responds to the exterior threatening factor – the enemy.

All these mutations of the self came into the context of the revolutionary ideas best expressed in N. Chernyshevsky's novel *What Is to Be Done?* and then developed by V. I. Lenin and I. V. Stalin in building and maintaining a system dedicated to socialist ideology and progress toward communism[9]. As the Soviet prose of the Great Fatherland War appeared

[4] G. Hosking admits the difficulty of writing about the Russians and the Soviet Union, as even until 1932 Russian identity was not acknowledged in official documents. The stakes were placed on the fluidization of the concept of nationality and the shift from each national identity to one and only Soviet identity. See G. Hosking, *Rulers and Victims. The Russians in the Soviet Union*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006.

[5] N. Carpentier, "The Ideological Model of War: Discursive Mediations of the Self and the Enemy". In: *Creating destruction: constructing images of violence and genocide*. 1. vyd. Amsterdam: Rodopi, 2011.

[6] E. Laclau and C. Mouffe, *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, London: Verso, 1985.

[7] E. Laclau and C. Mouffe, *op. cit*., p. 112-113.

[8] Nico Carpentier presents a model that includes Supporters and Passive Allies, as well as Bystanders with no direct involvement in the war (p. 26).

[9] Stephen Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley, 1995.

and developed in the Stalinist era, some aspects have to be highlighted in order to place A. Fadeyev's novel in the historical, political and socio-cultural context.

The Stalinist era represents a shift in the mid-1930s that has generated various and in some cases opposite perspectives. To remind some of them we use the synthesis offered by David L. Hoffman[10] – Trotsky's and Timasheff's opinion that Stalinism was the betrayal of socialism and a return to bourgeois patterns and bureaucratic despotism, Robert Tuckler and his regard on the archaization elements of the Stalinist era, Moshe Levin's ideas on Stalin's patriarchal authoritarianism. Even if these perspectives offer an enriched understanding of Soviet context, there are enough solid arguments that the fundamental elements of Soviet socialism remained the same, being maintained during Stalin's ruling and even strengthened. The creation of the New Soviet Person, ideally portrayed by N. Chernyshevsky in his famous novel, was still the main focus of Stalinist leadership and values aiming to transform human nature itself, providing the world the new human status in the human evolution - "Homo Sovieticus".

Death doesn't occupy a prominent place in the Soviet literature of the first post-war years, the accent being on the heroic deed[11] but in most of the cases it had been presented with a heroic halo and mainly representing the authors' personal accounts of their impending death. The representation of death gained substance and credibility only with the prose of the second wave of prose writers during the '50s - writers who were actually involved in the battle (*frontoviki*). The heroic death during the first years of the Soviet prose of World War 2 seems to be a romantic form with idealized content, a propagated literary device under the control of socialist propaganda. After the "Thaw" (*Ottepel`*) in 1954 marked by Hruschiov's period and named after Ilja Ehrenburg's novel, the Soviet writers became preoccupied by plausible principles of the war representation and character construction, and began writing about battlefield harsh scenes and death as a daily reality (the phenomenon is known as the "truth of the battle| – *okopnaja pravda*). The war atrocities and the irrational death represent the focus of the Soviet writers even after the fall of the Soviet Union, uncovering the heroic ideological clothes of the Soviet soldiers' death. One relevant example of the post-Soviet prose of World War 2 is Viktor Astafyev's novel *Jolly Soldier* (*Veselyj soldat*, 1998), portraying the horrors of the Soviet Army met with adverse reactions by both writers and critics, fact that may have brought about his heart failure. On the other hand, the Soviet writers were preoccupied with stating the exceptional nature of the Soviet soldier in an attempt to offer an alternative to the French existentialism and its death absurdity or other European literary trends with different perspectives on death.

2. Fadeyev's *The Young Guard*

Considered by Gorky the loyal exponent of Socialist Realism, Fadeyev stressed the aspect that "Socialist Realism is not a dogma of creativity"[12] or a "measure of determining the assets and flaws of a literary work and it is neither a recipe of creating artistic works"[13]. In A. Fadeyev's opinion, Socialist Realism was a "profound conception of life, the result of the Soviet artists' work of various individualities and distinct creativity"[14], adding that "it is unacceptable to bring to light and to exalt works only for the 'good idea' or 'revolutionary

[10] David L. Hoffmann, *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity*. Cornell University Press. Ithaca and London, 2003.

[11] See more on the Soviet heroic deed in my article "The Soviet Hero-Making Process. Aspects of the Soviet Heroism" in *Brukenthalia 3*, Sibiu, January 2014.

[12] *Pisatel`-boets* [*The Writer-Fighter*] by S. Rîbak in A. Fadeev, *Molodaia gvardia*, Literatura artistică, Chişinău, 1977, p. 650.

[13] Ibidem, p. 651.

[14] Ibidem, p. 651.

theme'"[15]. The novel *The Young Guard* (1946) continues the lyrical and heroic tone and cadence impregnated by the Bolshevik convictions of the author and party member A. Fadeev. Previous Fadeyev's novels – *The Flood* (1924), *The Rout* (1927), *The Last of the Udege* (1930-1941) – were of less literary value (although *The Rout* is considered a masterpiece by the Soviet literary critics) than *The Young Guard* that had a special destiny, as the author had to rewrite it due to the harsh critique received immediately after the first edition of the book (1946). The reason for such critique was the fact that the subject itself meant to be the representation of the young Soviet citizens' life and fight in Krasnodon during the German occupation in 1943. Stalin himself criticized the novel, as it hadn't revealed much of the ruling and orienting role of the Communist party. Even if Fadeyev pointed out that he was not writing the real history, but a novel that permits and even supposes an artistic creativity[16], he rewrote the novel and the second revised and so-called improved edition of the book appeared in 1951. The book was included in the Soviet educational program and every pupil knew well the subject and the characters. The film adaptation appeared in 1948 (and some episodes were edited in 1964) after the first edition of the book, directed by Sergei Gerasimov[17].

The Socialist Realism, as the proper example of political intrusion in the literary realm, encouraged the inspiration from some real cases, adjusting and depicting the hero according to ideological standards, taking over a popular symbol, an existing hero and transforming him into a symbol for propaganda goal. Elena Seneavskaia is the one to point out the fact that there was a true phenomenon of "mass copying" of literary characters inspired from real life, reminding of the "mass edition of the example of heroic deed"[18]. In this way the function of generating myths of ideological and communist type was supplied by respecting the ideological and educational role of literature, choosing and popularizing heroes and heroic cases already "canonized" by the social conscience. The transformation of real events into symbols was a known process in other Russian wars, but the Communist regime brought this to another level, contributing in a controlled manner to reaffirmation of the social examples of heroism in the people's conscience and to the crystallization of the identity and mentality of the newly formed Soviet Union State. From this point of view, rewriting the novel *The Young Guard* with new chapters, new characters and new ideas was of global importance for resuscitating and maintaining the interest for the party role and communist mentors in the underground battle against the fascist attackers. Rewriting the novel was considered a deed of great civic responsibility, which demonstrated the author's noble-mindedness and his dedication toward life beyond the fictionalization of events and separate conceiving through political or socialist and patriotic view of literature toward reality. From this perspective the second edition is regarded as a necessity, not as an arbitrary and coercive event[19], being the result of the collaboration between the author and the readers and the result of author's receptivity toward the requests of historicity and Soviet social interests, the party conscience and loyalty toward the desirable truth.

---

[15] Ibidem, p. 653.
[16] Ibidem, p. 665.
[17] There was an attempt to film another version of the events in Krasnodon, but the Communist Party didn't approve it. Among the arguments was the fact that the spectators were used to the existing actors for the beloved characters, and another version would bring confusion and discontent of the masses. A post-Soviet TV series was filmed in 2006 named *The Last Confession* directed by S. Lialin, pretending not to be entirely inspired by the novel and adding some aspects that would have been rejected by the Soviet censorship.
[18] E. S. Seneavskaia, *Psikhologija voiny v XX veke: istoricheskij opyt Rossii*. Rosspen, Moskva, 1999.
[19] On more details about the differences between the 1st and 2nd editions of the novel see F. M. Blagovescenski, *Tvorceskaja istoria romana „Molodaja gvardija"* [*The Creative History of the Novel „The Young Guard"*]. Ufa, 1957.

Concerning the thanatological perspective on Fadeyev's novel, we should point out the fact that the genesis of the novel is the true story of Krasnodon's young inhabitants fighting the fascist occupation and their death (only few had escaped) just a few days before the Soviet liberation. The true inspiring stories of teenagers' heroic death and their underground activities couldn't have been avoided by the Soviet propagandistic writing machine. Fadeyev had full access to documents and spent time in Krasnodon and its surrounding, interviewing the survivors and teenagers' relatives for getting the entire picture. Pragmatically speaking, heroes' death and their relatives' pain couldn't pass unnoticed and fructified for the great cause of popularization and contribution to the formation of the Soviet patriotic conscience. After the filling in the second edition of the ruling socialist void (reproached in the first edition of the novel) and bringing all age categories involved in the anti-fascist battle, the author could rest. This case of desirable historical novel inspired by real events and transformed by the requests of the Stalinist censorship organs may be considered typical for the pattern of Soviet war representation until the cultural shift after Stalin's death (the Thaw) – between reality and representation the ideological hand-glass disguised in pedagogical clothes interposes, generating standardized characters and neglecting the writer's artistic liberty of expression.

The first pages of the novel situate the entire plot development under the symbolic sign of presenting the two involved parties in the war – Soviet and fascist – at mythical dimensions. The life of the Soviet constructors of "golden future" is described in light and peaceful terms, while the invasion and the imminence of death combines images and articles from the dark register. The first volume of the novel depicts the characters' various reactions towards danger and imminence of death, be it the case of Valia Borts who continues peacefully her reading of Stevenson in the garden, or of Ulyana and Lyuba who search for their role in the new adverse and challenging war context. The second volume represents the teenagers' activity and involvement in the struggle of resistance against the German occupants, describing the methods and events of this struggle, as well as the cooperation between generations. While the first part of the narration lingers upon the interior conditions and crystallization of the patriotic conscience and responsibility toward Fatherland, depicting stages in relationships, the second part of the novel is replete with events, actions and an alert rhythm, as well as a lyrical and heroic tone with patriotic accents.

The Soviet critics of those days spoke of the heroic characters of the book as being the typical representatives of the Soviet youth, especially after undergoing an ideological "make-up" specific to the character construction of the Socialist Realism. The positive hero traces its origins to Chernyshevsky's novel and the creation of a new type of character in new social, cultural and political circumstances, receiving new traits and characteristics during the revolutionary years and their political, as well as literary writings. As Katerina Clark explains, the literary hero was created according to an "alphabet"[20] in the construction of the positive character offered by Maxim Gorky in his novel *Mama*. Pavel Vlasov, the main character of Gorky's novel represents the standard version of the positive character of the '30s, as well as the inspiration for later characters of the Socialist Realism.

The novelty of Fadeyev's work consists in the representation of a group's life and death, although the group is formed mainly by indistinctive and pale individualities that reaching the deadly final become acting in unity as an entire body. Another specific trait of this novel is bringing the characters to the level of symbols.

The first scene where the main characters face death is in the 5th chapter while attempting to escape from the town. The 11th chapter presents the death of a refugee truck

[20] Katerina Clark, *Socialist Realism in Soviet Literature* in *Reference Guide to Russian Literature*. Edited by Neil Cornwell. Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, Illinois, 1998, p. 58

with orphan children and the driver, Shevtsov, Lyuba's father (of whose death she finds out in the chapter 26). The refugees are attacked by dive bombers and the memorable scene is of a little boy crying after being hurt and running in circles with his eyes getting out of the orbits and then dying. Ulya is one of the main characters and one of the witnesses of the children's death and their attendants, trying to hold the dying boy and then crying in despair. The scenes of falling bombs and the mentioned deaths don't occupy much of the narration and the writing at the 3rd person of an omniscient narrator may be a serious obstacle in representing the characters' inner conflicts or condition. As for the descriptions, they are short, with few metaphors or no metaphors at all, as if being a brief newspaper article stating the latest events. The scene of the death of innocent children and Ulya's reaction, as well as her comfort offered by Oleg Koshevoi seems to be the key scene in becoming fully aware of the German occupation and probably the necessity of acting somehow, but the narrator refers only to Ulya's awareness among many Oleg's sayings to one word – "Germans" – the cause of their misery and children's innocent death, the key word of the entire situation and the plot for the appearance of the Young Guard – the organization of young Komsomolists fighting against the German occupiers. The fight for life began in that moment of the first encounter of the enemy on the Donetsk's steppe[21].

The 12th chapter contains a scene where Sergei Tyulenin returns home after several days of fighting the Germans and witnessing the death of fifteen Soviet soldiers. The colonel Somov before dying asked the brave teenager to reach for his relatives and transmit the fact that he had died of an honorable death. Sergei tells his sister the events and the fact that he killed two Germans, maybe more with a sense of hatred, declaring that he would kill them everywhere. His sister's frightened response that he would perish has no effect on the young boy: "It's better to perish then to lick their boots or to live with no aim"[22]. He is the one to attack the German's house at night, alone and to get involved in the Young Guard organization for other underground activities against the occupiers. Sergei refuses to embrace the status of the victim and speaks about the necessity of fighting.

The construction of the self in relationship with the enemy in case of Ulya Gromova, Oleg Koshevoi, and Sergei Tyulenin has its core in the bombing scene of the peaceful refugees or in the case of a fighting scene with several details that the reader finds out in an indirect manner – from Sergei's story to his sister. The objectification of the enemy and the investment with floating meanings is obvious from these scenes – the enemy attacks the peaceful refugees and even the innocent orphans (being thus cruel, coward, heartless), and then especially in the scenes of occupying Krasnodon in the chapters 17-18 the enemy is depicted in disgusting ways: getting drunk, urinating in public, washing themselves naked in public, shooting brutally all the wounded soldiers in the hospital and even the doctor who protested to this inhuman behavior (being brutal, inhuman, beastly, which is a specific manner of depicting the enemy[23], while the young Soviet characters are idealized and described in a romantic manner[24]). Death is the trigger of investing the floating meanings to the enemy and contributing to the definition and consolidation of the self as the opposite.

---

[21] *Istoria russkoi sovetskoi literatury 40-80 gody* [*History of the Russian Soviet Literature of the 40s-80s*], eds. Prof. A. I. Metchenko and prof. S. M. Petrov. 2nd corrected edition. Moskva, Prosvescenie, 1983, p. 177.

[22] A. Fadeyev, *Tânăra gardă*. Chişinău, Cartea moldovenească, 1973, p. 126

[23] *Istoria*..., p. 176-177.

[24] On the idealization matter see V. Ozerov, *Problema polozhitel`nogo geroja* [*The Problem of the Positive Hero*] în *Problemy sotsialisticheskogo realizma*. *Sbornik statei* [*Problems of the Socialist Realism. Volume of Articles*]. Moskva, Sovetskii pisatel`, 1961, pag. 507; Cf. A. Buşmin, *Aleksandr Fadeyev. Cherty tvorcheskoj individual`nosti*. Izdanie vtoroe, dopolnennoe [*Aleksandr Fadeev. The Traits of the Creative Individuality*. 2nd edition]. Leningrad, Khudozhestvennaja literatura, Leningradskoe otdelenie, 1983, p. 200-204 and on the style of the novel see A. I. Barsuk, *Iz nabljudenij nad stilem «Molodoj gvardii» A. Fadeeva* în *Vorposy sovetskoj literatury*. ed. 3, Moskva-Leningrad, 1956, p. 490-497.

Returning to the 26th chapter, we must describe the scene when Valko tells the news of Shevtsov's death to his wife and daughter Lyuba. Valko's coming at night, hiding and trying to establish a connection with young fighters against the fascists contributes to the increasing dramatic atmosphere when announcing Shevtsov's death. Lyuba, even afflicted by her father's death, starts her underground activity, being the link between the young men of Krasnodon and the elder leaders from Voroshilovgrad, aspects that fill the floating meaning of the self with other new concepts – stoic, brave, bold despite the grieve in the heart and the imminence of death in the context of arrests in the town.

Besides the mentioned victim category by Nico Carpentier (together with the self and the enemy) in the war ideology scheme, we would like to add another secondary category – the traitor, which is well represented in the Soviet war prose. This novel is not an exception and one traitor is Ignat Fomin who betrayed Matvei Shulga, but his betraying history goes to the revolutionary years when he betrayed his brothers to get their land. When collectivization came, he was sentenced to exile, but he managed to get forge documents after killing the chairman of the village and the secretary of the village party committee. These biographical details of the 28th chapter are meant to differentiate the Soviet men with patriotic views and the traitors before the beginning of the war. Although the traitor may be invested with the same floating meanings as the enemy, he is the disguised enemy of the Soviet state and the negative terms characterize the traitor no matter what are the events. The war is just the trigger and the suitable context for a traitor to come to surface and to show his real face.

Valya Filatova may be considered a version of the traitor who prefers to go working in Germany than to think about her duty as a Soviet citizen. She is considered weak by Ulya, and even if Ulya tries to settle a place for Valya to hide, the latter is afraid for her mother and for her uncertain situation. Lena, Oleg's girlfriend is also a female traitor, preferring to entertain the German soldiers for food than to engage in an underground fight or even consider other options. These examples are clearly situated as antitheses to the self, although being a peripheral category between the self and the enemy. We may name this category the "internal enemy", even if the people from this category consider themselves victims sometimes, or the "disrupted self", having the apparent floating meanings of the self, but actually being characterized profoundly by the enemy's opposite traits. Facing death triggers the consolidation of identity or its disruption, causing the displacement of the involved identity in either of the mentioned categories.

Lilya Ivanikhina is a strong representative of the self category and her return from a Natzi prison camp in the 30th chapter represents a pretext for investing more opposing terms to the superlatives of the self. Lilya told her story, mentioning: the soldiers' death in the battle, her beloved's death (shot in the prison camp, because he was exhausted and was of no use). The description is brief, with no details, the accent being of Lilya's strong character and will, as well as her and others prisoners' determination to murder the matron and to escape, returning home by foot all across Poland and Ukraine. The death of the enemy is reported briefly, while the context of Lilya's comrades in the battlefield and in the prison camp is filled with mercy, compassion and lyrical tones.

The end of part one (the 35th chapter) is the execution of Soviet prisoners with the underground leaders Valko, Shulga and even a mother with an infant. The previous chapters depict Valko and Shulga's brave character while being beaten and refusing to offer information about the underground organization. After realizing that death is their only outcome, both leaders evoke with patriotism the challenges the brave Soviet people had to overcome since 1917. The condemned prisoners were forced to jump in a pit and they were buried alive while singing *Internationale*. Shulga, just before being buried shouted: "My magnificent comrades! Eternal remembrance and glory be yours! Long live the Communist Party, which has shown the people the road to justice!", while Valko shouted "Death to

enemies!" This type of cruel death and the presence of a mother with a sleeping infant in her arms among the victims are some other reasons for solidifying the identity of the enemy. As for the victim category, the dying prisoners act with dignity as if being victorious. The leaders were singing a revolutionary song while dying, which may be considered a defining aspect to deconstruct the victim category while referring to Soviet self - a popular narrative and discursive strategy of the Socialist Realism.

Probably in the same intermediate category as the traitor may be placed the category of the spy - the case of Lyuba Shevtsova. She is the link between the organization Young Guard and the leaders from Voroshilovgrad, posing in a popular artist and flirting with the German soldiers in order to obtain useful information. The scene from the first chapter of the second part of the novel when Lyuba bursts into a random apartment in Voroshilovgrad accompanied by a German officer is a key one in the inhabitants' perception of the apparent traitor. The definition and the crystallization of the spy category is twisted and complicated, as it is situated as a subgroup of the self with its defining floating meanings, but it has the appearance of the traitor, of the enemy. A strong psyche is the defining trait of the spy, being torn between the consistent self content and the apparent characteristics of the traitor, playing this role and being partially identified with the enemy. Protsenko is from the same category as Lyuba – he played the role of a collaborator for a while and then had to run away, reestablishing his underground mission and relations.

As for the traitor category, Evgeny Stakhovich is the best representative in this novel, even if playing an important role in the organization. Protsenko is the one to warn Lyuba and the members of the Young Guard concerning Stakhovich's suspicious disappearance as a member of a partisan detachment. However, being tortured for information, Stakhovich was the first and the last to be broken, betraying almost all the members of the organization. Other two girls, being afraid of torture and death provided the missing information so that almost all the members were arrested and tortured.

The most important members of the Young Guard decided to hang publicly the traitor Ignat Fomin, the traitor *par excellence*. Sergei Tyulenin proposed this, saying that he would kill Fomin either way. The scene of the traitor's death is depicted in the 41st chapter. The preparation for Fomin's murder occupy more space than the hanging itself, as the young men considered necessary to let the traitor know that he is hang after being judged "in the name of the people". The members of the Young Guard thought of themselves as lawful representatives of the people, having the moral and national right to decide the traitors' destiny, assuming the right and authority to put to death or to let live. This so-called hasty trial of the traitor just moments before hanging him in a public place and leaving a note about this deed may be considered a moral vent, a justification in harsh times of war. The involvement in this execution of a small boy Radik Yurkin is a surprising fact, giving information about the capacity of the construction of the self even in the case of children at war. In this scene Sergei is represented metaphorically as the revenger for all Fomin's deeds, crimes and betrayals – a revenger in bare foot (as Sergei Tyulenin used to walk) with a face of an almost adult but still boy. The narrator explains Fomin's death before the execution as a spiritual death with an appearance of living and moving, an existence driven by wickedness and not only by craving for wealth, surviving, hatred. And this wickedness covered not only Fomin's life, but also all the people including the Germans and his own neighbours. Ignat Fomin is represented as a "walking dead, a living dead", whose masks had fallen during this war and this difficult context, whose actual death is represented in a windy and rainy autumn evening. It is significant that among the last things he saw was the gray unclear sky in the fog and the prepared string, realizing his imminent death and starting to move on the ground as a long worm and listening to the verdict. The description of Fomin's execution offers details on how he was grabbed, immobilized, bound, put on earth to wait, his thoughts while

recognizing the involved people in this action. Compared to the German woman's murder in the Natzi camp told by Lilya and to other deaths presented through characters' retelling, the traitor's execution occupies more space than in the case of Shulga and other prisoners' execution. No brief informative style, no information through the eyes of the witnesses – the full report of the narrator. Radik's peaceful reaction after the execution and his words about sleeping necessity are also shattering, especially after taking a life and playing the judge. As for Sergey, the narrator takes time to explain his feeling of satisfaction and the ardent desire of revenge that consummated his soul since he had found out about Fomin's betrayal.

The Young Guard activities are only mentioned – attacking officers' cars, killing tank drivers, straggling soldiers, robbing food, guns and petrol, putting red flags on buildings and removing the fascist flags, destroying the lists of the citizens that were to be sent to labor in Germany, opening a club of amateur variety show to distract Germans' attention from the underground activities. Killing the enemy are narrative events just like the others, showing the ignorance of the human nature when it comes to the enemy's life.

As for the torture scenes of the members of the organization, the narrator lingers upon them with details, pointing out the difference between Stakhovich and the other members. Beaten up, dismembered, eyes gouged out, breasts cut off, unable to walk, they are all transported to a mine pit while they were singing *Internationale*, encouraged by the fact that the Soviet army was close. The Germans didn't bother to kill them, covering them with coal wagons in the mine pit. Again, no details, no metaphors - only the brief notice that the groans from the mine had been heard for several days. The penultimate chapter is written as if the initial lyrical and patriotic thoughts were to compensate the lack of any comments, while mentioning the last events and the characters' death. The narrator addresses directly the reader in the beginning of the chapter, preparing the reader for the tragic end of the novel.

Oleg Koshevoi, the commissar of the organization was captured outside the town and was tortured like other members of the organization, revealing nothing and suffering together with other adult leaders of the Party underground organization. He was shot and buried in a common pit. What distinguishes the construction of character Oleg Koshevoi is the accent on his special relationship with his mother, fact that is consistently mentioned even in his last days before facing death.

Lyuba Shevtsova was tortured seven days longer, because she was also involved in a secret wire transmission of information. Being led to the place of death, she began to sing her favorite song and refused to kneel, receiving the shot in her face. The floating meanings of the self are to be filled with courageous, brave, resistant, and other terms from the same lexical category, as no epithets and metaphors are present in the novel; they are to be completed by the reader in order to learn about the great character of the so-called "Soviet people" fighting the enemy.

The novel closes with the mere remembrance of the most important characters involved in the underground activity and either their death or their involvement in bringing victory and liberation of the occupied territories. The bodies of the Young Guards (*molodogvardeitzy*) are retrieved from the mines and buried in two common graves in the park with temporary wooden obelisks and the inscription of the heroes' names. The last lines are the names of the real people involved in the represented events.

To conclude with, in the majority of the analyzed cases, death is a present absence, as it is told by the characters, briefly mentioned by the witnesses of hardships and cruel scenes of the war. The most impressive details are given in the case of the traitor Fomin's execution, leaving some space for a weak metaphysics of death in a Soviet socialist godless manner. In fact, the Party and the Socialist hymn gained the religious role, and the last confession is replaced by the remembrance of the Soviet hardships since 1917 (in Shulga and Valko's case), while the teenagers recite parts of Lermontov's *Demon* or live with the hope of Soviet

liberation. The members of the organization seem to have endless interior resources while facing the enemy in the torture room and they are not preoccupied with death thoughts. It seems that even if the ending is obvious and the death is near, the narrator is not focused on a poetics of death, but of heroism and stoicism, of offering a complete picture of educational purposes with patriotic tones. Compared to Ginzburg's work *The Abyss* of a similar nature (depicting real events and persons)[25], where the psychological triggers of fear facing imminent death are well represented, Fadeyev's narrative death is pale, as if the context is not of war, but of peaceful times.

Bibliography:

Barsuk, A. I., *Iz nabljudenij nad stilem «Molodoj gvardii» A. Fadeeva* in *Vorposy sovetskoj literatury*. ed. 3, Moskva-Leningrad, 1956.

Buşmin, A., *Aleksandr Fadeyev. Cherty tvorcheskoj individual`nosti*. Izdanie vtoroe, dopolnennoe [*Aleksandr Fadeev. The Traits of the Creative Individuality*. 2nd edition]. Leningrad, Khudozhestvennaja literatura, Leningradskoe otdelenie, 1983.

Blagovescenski, F. M., *Tvorceskaja istoria romana „Molodaja gvardija"* [*The Creative History of the Novel The Young Guard*]. Ufa, 1957.

Carpentier, Nico, "The Ideological Model of War: Discursive Mediations of the Self and the Enemy". In: *Creating destruction: constructing images of violence and genocide*. 1. vyd. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Clark, Katerina, *Socialist Realism in Soviet Literature* in *Reference Guide to Russian Literature*. Edited by Neil Cornwell. Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, Illinois, 1998.

Clark, Katerina, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Inidana University Press, Bloomington and Indianopolis, 2000.

Compagnon, A., *Demonul teoriei*. Editura Echinox, Cluj, 2007.

Fadeyev, A., *Tânăra gardă*. Chişinău, Cartea moldovenească, 1973.

Gradinaru, Olga, "The Profile of the Traitor in L. V. Ginzburgs's *The Abyss*" in Bulletin of the *Transilvania* University of Brasov, Series IV: Philology and Cultural Studies. Volume 4 (53) No. 1, 2011.

Gradinaru, Olga, "The Soviet Hero-Making Process. Aspects of the Soviet Heroism" in *Brukenthalia 3*, Sibiu, January 2014.

Hoffmann, David L., *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity*. Cornell University Press. Ithaca and London, 2003.

Hosking, Geoffrey, *Beyond Socialist Realism. Soviet fiction since "Ivan Denisovich"*. Holmes&Meier Publishers Inc., New York, 1980.

Hosking, Geoffrey, *Rulers and Victims. The Russians in the Soviet Union*. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2006.

Istoria russkoi sovetskoi literatury 40-80 gody [*History of the Russian Soviet Literature of the 40s-80s*], ed. Prof. A. I. Metchenko and prof. S. M. Petrov. 2nd corrected edition. Moskva, Prosvescenie, 1983.

Kotkin, Stephen, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*. Berkeley, 1995.

Laclau, E. and C. Mouffe, *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*, London: Verso, 1985.

Ozerov, V., *Problema polozhitel`nogo geroja* [*The Problem of the Positive Hero*] în *Problemy sotsialisticheskogo realizma. Sbornik statei* [*Problems of the Socialist Realism. Volume of Articles*]. Moskva, Sovetskii pisatel`, 1961.

[25] See my article "The Profile of the Traitor in L. V. Ginzburgs's *The Abyss*" in Bulletin of the *Transilvania* University of Brasov, Series IV: Philology and Cultural Studies. Volume 4 (53) No. 1, 2011

Rîbak, S., *Pisatel`-boets* [*The Writer-Fighter*], in A. Fadeev, *Molodaia gvardia,* Literatura artistică, Chişinău, 1977.

Seneavskaia, E. S., *Psikhologija voiny v XX veke: istoricheskij opyt Rossii* [*The Psychology of War in the 20th Century: the Historical Experience of Russia*]. Rosspen, Moskva, 1999.

ANDREEA OANA OPREA
"Transilvania" University of Braşov

RADU G. ŢEPOSU AND THE CRITI-FICTION

Abstract: This paper analyses Radu G. Ţeposus's books of criticism, in relation with the theoretical concept of critifiction, that was developed by the American novelist, Raymond Federman. The main feature of Ţeposu's criticism, namely the way he fragments his objective style with short pages of subjective writing, can surprise the reader. Thus, the presence of rupture legitimates the idea of the development of critifiction in Radu G. Ţeposu's volumes of criticism, as a mixture –neither criticism, nor pure fiction- a hybrid text.

Keywords: criticism, confession, critifiction, postmodernism, epiphany.

Radu G. Ţeposu este un critic atipic care reuşeşte să îşi suprindă lectorul atât prin capacitatea de a se detaşa de propria generaţie, analizând fenomenul postmodernismului în plină afirmare, cât şi prin umorul şi ironia afişată, dar, mai ales, prin stilul abordat în volume sale de critică şi istorie literară. Acest stil deosebit este caracterizat prin împletiri ale tonului sobru cu cel jovial, printr-un amestec de pagini de analiza fină, fragmentate de pasaje confesive. Astfel, tocmai această lipsă a constanţei, în raport cu tiparul criticii obiective, reprezintă canava lucrării de faţă.

În ultimele două cărţi ale criticului braşovean, în ordinea apariţiei, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993*)* şi *Suferinţele tânărului Blecher* (1996), se poate vorbi, dincolo de critică, de o manifestare timidă de criti-ficţiune- termen scos la iveală de prozatorul american Raymond Federman, pentru a desemna un text „mixtură" între critica literară propriu-zisă şi pagini de ficţiune- termen folosit generic .

Această formă de literatură, amalgam între critică şi ficţiune prin întoarcerea subiectului spre sine, către latura sensibilă este simptomatică pentru criticul postmodern. În acelaşi timp, mişcarea spre interioritatea subiectului creator îşi poate găsi punctul de plecare şi în nevoia criticului de a ieşi din limitatorul demers pe care îl implică profesiunea. Pornind de la afirmaţia ce a căpătat deja accepţie de truism: „un critic este un scriitor ratat", criti-ficţiunea ar putea fi produsul momentelor de explozie a laturii creatoare a criticului sătul să mai citească şi pentru alţii, îndreptându-se, prin urmare, în scurte intervale de timp, spre ceea ce Matei Călinescu numea „lectura ca act devorator, compensatoriu şi consumatorist" [1], aruncându-se în dimensiunea plăcerii textului.

Însă, consider că, în spatele paginilor de criti-ficţiune ale lui Radu G. Ţeposu stă cu totul altceva, o pornire confesivă, o oglindă a stărilor convulsive ale subiectului creator care are ca punct de plecare noţiunea de „experienţă revelatoare" pe care Virgil Podoabă o foloseşte pentru a desemna: „punctul de plecare genetic, pre-formal şi pre-tematic, al operelor. Acest gen de experienţă, diferit de toate celelalte, lasă o urmă indelebilă în fiinţa scriitorului şi chiar îl transformă. Este, de regulă, o experienţă pe care o surprinde bine termenul german Erfahrung."[2] O experienţă de genul crizei, al unui şoc sau al unei întreruperi a cursului firesc al vieţii.

[1] Matei Călinescu, *Aspecte literare*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1965, pp. 328-330.
[2] Virgil Podoabă, *Fenomenologia punctului de plecare*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2008, p.169.

În cazul lui Radu G. Ţeposu, experienţa revelatoare nu este de tipul celei proustiene, pozitive, în care factorul declaşator este reprezentat de madlenă ci este o adevărată experienţă scurcircuitantă a cursului existenţial, un moment de o durere ce atinge intensitatea ultimă pe scara valorică a capacităţii de anduranţa a umanului: moartea fiicei sale. Acest eveniment nu numai că îl atinge până la nivel visceral, dar îl transformă atât ca om cât şi ca scriitor, experienţă la care el face apel la un moment dat, imprimându-i astfel, caracterul de-scriptibil: „Însă ce poate fi mai trist şi mai dureros pentru un om postmodern decît să-şi recupereze fiica moartă într-o seară de decembrie, prin nişte nenorocite de fraze? Îi voi putea spune eu ei, minţindu-mă cinic, din text te-ai născut şi în text te vei întoarce?”[3]

Impactul pierderii fiicei sale este iniţial stocat la nivelul gândirii, unde produce schimbări ireversibile asupra omului şi subiectului creator, Radu G. Ţeposu, echivalente unei „operaţii pe cord”, urmând ca pierderea să fie transferată prin mărturisire în *Istoria tragică & grotescă…,* prin transpunerea acesteia în limbaj, devenind obiect al comentariului, oferind potenţialitate metadiscursului.

Această experienţă revelatoare negativă care „poate avea loc oriunde şi poate veni de oriunde”[4], se întâmplă să fie rezultatul decesului, în urma unui „accident stupid”, al fiicei criticului, moment ce pentru subiectul creator iese din temporalitatea normală, întrând într-o altă sferă extratemporală, imposibil de măsurat, specifică unei astfel de experienţe- „răstimpul revelator”[5]. În analiza privind latura negativă a experienţei şi a timpului la Bataille, Virgil Podoabă notează despre această ieşire din curgea normală a timpului, de natură thanatică următoarele: „În clipa mortală batailleană, are loc brusc şi inopinat [...] un salt de pe ascuţişul clipei efemere într-un timp fără timp, acelaşi plonjon din punctul minim şi perisabil al timpului în oceanul fără de limite al acestuia. Într-o străfulgerare neagră, tot atât de lungă cât un blitz negru, subiectului experienţei blestemate saltă miraculos, părăsindu-şi pentru o clipă existenţa şi fiinţa discontinue [...] în cealaltă dimensiune, adică în dimensiunea fără dimensiune, în timpul privat de temporalitate: în continuitatea batailleană."[6]

Şi totuşi, dincolo de drama evenimentului extrem, această experienţă revelatoare de natură negativă, aparţine „părţii blestemate”, partea „nocturnă” a lumii interioare a omului, aşa cum a fost teoretizată de Georges Bataille. Tocmai această experienţă negativă - în acest caz, moartea - este singura ce are capacitatea de a face posibil saltul la discontinuitate, de la durabil la continuitate, la nelimitat. Contactul cu moartea fiicei reprezintă, aşadar, ruptura din existenţa criticului, din identitatea sa personală - analog negativ al miraculosului. Astfel, acest moment de criză intensă, ce transformă radical subiectul creator, reprezintă punctul genetic al operei. Tendinţa lui Radu G. Ţeposu de a se introduce pe sine ca personaj, caracterul melancolic ce planează asupra paginilor de critică literară îşi trag seva tocmai din experienţa care îl determină să devină un altul, alt om.

Tranformarea -„Grad zero. Scriptibil. Descriptibil.”[7]- se produce imprevizibil, căci, experienţa revelatoare survine în momentul scrierii *Istoriei…* , mai exact în momentul teoretizării conceptului de postmodernism şi a celui de generaţie. Mai mult, reiterarea momentului dramatic produce un set de emoţii puternice prin care subiectul creator: „devine realmente suveran, adică liber de supunere la regulile caracteristice timpului muncii şi de cele ale comunicării slabe, convenţionale, neautentice şi nepoetice”[8] Este vorba despre un subiect creator frustrat, în acelaşi timp, de micimea frazelor incapabile să îmbrace just momentul

[3] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 2006, p. 63.
[4] Virgil Podoabă, *op.cit.* , p.43.
[5] *Ibid.* , p.48.
[6] *Ibid.*, p.130
[7] *Ibid.*, p.41.
[8] *Ibid.*, p.131.

dramatic iniţial, net superior şi incomparabil, după cum reiese din spusele criticului: „A inventa paradigme, ce insolenţă![…], în loc să mă gândesc la fiica mea Roxana, care a sfârşit atât de stupid în urmă cu trei ani, când mai avea puţin pînă să intre la şcoală. Dar acum chiar asta fac, mă gîndesc la ea şi-o dau naibii de paradigmă şi printre rândurile acestor pagini îmi apar literele ei rotunde şi suave, căci ştia să scrie, şi-mi spun că, uite, omul postmodern nu şi-a pierdut sensibilitatea, chiar dacă îşi inflamează luciditatea pentru a nu se lăsa narcotizat de iluzii precare, chiar dacă ştie că totul e text, cum ne-a învăţat Borges."[9]

Mărturisirea este şi un argument al caracterului fragmentar al discursului său alcătuit dintr-un joc de alternare a paginilor de critică şi istorie literară cu pasaje confesive, al contradicţiilor sale interioare, al dualităţii sale creatoare care îl apropie de criti-ficţiune. Căci, după ce regretă detaşarea sa totală, după ce îşi reproşează interesul pentru conceptul de postmodernism în detrimentul realităţii dureroase a pierderii fiicei - „ A inventa paradigme, ce insolenţă!"-, se întoarce rapid la statutul postmodernului- „omul postmodern nu şi-a pierdut sensibilitatea"- nu numai a criticului ci şi a omului. Astfel, Ţeposu nu numai că încearcă să îşi sincronizeze scriitura la conceptul de postmodernism, dar îl şi lărgeşte în existenţial.

Ar trebui lămurită, pe scurt, alegerea de a folosi verbul „a încerca" când se vorbeşte despre postmodernimul criticului. Acest demers de a imprima manierei sale de a scrie accente postmoderne prin alternarea tonului obiectiv cu cel ludic şi autoironic, prin ruperea unităţii şi coerenţei cărţii sale, pe alocuri eşuează, deoarece, cum bine observa Al. Cistelecan: „Criticul se autoflatează, dându-se drept postmodernist."[10] În analizele sale Ţeposu rămâne, inconştient, mai degrabă fidel modernismului. De exemplu, în *Istoria tragică & grotescă…,* în capitolul *Criticismul teatral şi histrionic. Comedia literaturii*, „pulverizarea eului", un element ce se apropie de conceptul de postmodernism este pentru exeget, un motiv de slăbiciune în lirica lui Mircea Petean: „ Versurile lui Petean se resimt de absenţa omogenităţii, de lipsa efuziunii dintre fiinţă şi lume, de pulverizarea eului."[11]

Revenind la imaginea de postmodern pe care Radu G. Ţeposu şi- o creează, bineînţeles că acesta duce o viaţă postmodernă şi are o familie cu o gândire postmodernă. După o revenire de cinci pagini de la pasajul referitor la moartea fiicei sale la partea teoretică a criticii amfibie, exegetul rupe cursul capitolului numit *Semnele schimbării. Postmodenismul* cu un fragment biografico- personal care atestă postmodernitatea fiicei lui: „şi deodată se deschide uşa şi-şi vîră capul fata cea ta cea mică şi te întreabă, serioasă, căci ştie că tu ai de lucru[…], ce faci , tată, scrii? Şi la fel de serios, tu-i răspunzi, scriu, dragă, scriu şi ea îşi caută iar cuvintele, un pic bîlbîindu-se, un pic prefăcîndu-se şi iar te întreabă, scrii tată, scrii toate cărţile astea? Copil postmodern, te gândeşti tu cu ironie."[12]

În ceea ce priveşte amestecul de critică si ficţiune, *Istoria tragică& grotescă…* ajunge să se apropie de concept prin introducerea acestor pasaje cu caracter confesiv, atât la început, în *Prefaţă târzie* în care întocmai ca într-un roman de aventură se povestesc peripeţiile ce au loc odată cu parcurgerea drumului spre publicarea volumului, şi la sfârşit, prin *Melancolia textului*- o pagină parcă desprinsă din jurnal, în care accentul cade pe dezvăluirile sinelui, cât şi pe parcursul eseului ce teoretizează conceptele de postmodenism şi generaţie.

Introducerea acestor fragmente narative conduc la crearea unei senzaţii de confuzie, la un prim contact cu volumul, tocmai datorită înşelării aşteptărilor lectorului de a găsi între copertele cărţii doar judecăţi de valoare referitoare la scriitorii deceniului literar nouă.

Maniera de a combina elemente de istorie şi critică literară cu pasaje confesive poate avea, totuşi, şi o miză subsidiară, miză ce se referă la captarea atenţiei publicului cititor,

[9] Radu G. Ţeposu, *op.cit.* , 2006, p.63.
[10] Al Cistelecan, *Postmodernul bovaric*, prefaţă la Istoria tragică & grotescă…, Ediţia a III-a , Bucureşti, Cartea Românească, 2006 .
[11] Radu G. Ţeposu, *op. cit*, p.162.
[12] *Ibid.* , p.69.

apropierea acestuia de terenul arid al criticii şi menţinerea în stare de trezie a interesul lectorului. Acest scop comercial, „captatio benevolentiae" modernizat, nu acţionează doar intern, între copertele cărţilor ci migrează abil spre exterior, plasându-se la nivelul titlurilor ca nişte „clopoţei comerciali" [13] ai ambiguităţii, apelativ justificat tocmai prin valenţele de lectură ale titlurilor, fie ad litteram, fie uşor ironic, indiferent de alegere, ele totuşi intrigă, suscită curiozitatea.

Pentru *Suferinţele tânărului Blecher* analiza trebuie să înceapă de la momentul genetic, căci a fost redactată spre sfârşitul studenţiei şi prin urmare subiectului creator nu a fost metamorfozat de experienţa revelatoare negativă, însă a întâmpinat numeroase oprelişti în parcursul publicării acestuia. Parcă predestinat, manuscrisul „a stat pitit printre hîrţoage, aproape uitat"[14] şi publicat în anul 1996, după apariţia *Istoriei tragice & groteşti…* , deci după nefericitul eveniment al morţii fiicei.

Iar pentru că: „aproape două decenii înseamnă mult în cariera unui critic. I-am croit o haină stilistica nouă, am eliminat extravaganţele juvenţei şi am adus bibliografia critică la zi[…]"[15].

Totuşi, revizuirile şi adăugirile care apar în volum la momentul ultimei tentative de publicare în 1996, sforţare soldată cu reuşita, datează din perioada maturităţii, venind din partea unui subiect critic transformat de experienţa revelatoare.

Acest tip de experienţă stă la originea operei, echivalentul punctului ontic, iar în cazul acestui volum, forma exista, însă nu era şlefuită de măiestria criticului matur care îşi simte studiul juvenţei incomplet din cauza dezacordului dintre cele două subiecte creatoare, dintre cei doi: Radu G. Ţeposu- studentul şi Radu G. Ţeposu-scriitorul complet.

Desigur că, demersul din tinereţe reuşeşte să îşi atingă miza iniţială, aceea de a evidenţia importanţa literaturii lui Max Blecher şi de a îl plasa pe acesta în locul cuvenit în istoria literară, miză de la momentul finalizării eseului în 1978- sfârşitul studenţiei. Având în vedere că, exegetul încearcă în repetate rânduri publicarea eseului, singurele impedimente ţinând de birocraţia editorială, iar în 1996 la reîncercarea publicării volumului, modificările nu sunt radicale, faţă de structura lucrării de licenţă, căci nevoia de revenirea asupra acestuia îşi află seva în procesul de metamorfozare produs în toţi acei ani, este clar faptul că modificările sunt rezultatul experienţei revelatoare şi nu urmarea identificării unor judecăţi inexacte.

De această dată, cartea în discuţie nu mai este fragmentată de porniri confesive. Efectul de joc dintre discursul critic şi cel artistic, specific criti-ficţiunii este creat prin încadrarea eseului, la început de *Câteva cuvinte pentru uzul cititorului*, echivalentul *Prefeţei târzii* din volumul apărut în 1993, în care se prezintă probele pe care eseul a trebuit să le treacă pentru a fi publicat. Cealaltă extremitate*, Boală, vertij, fandacsie*, care încheie şi volumul, este un pasaj cu caracter personal în care accentul cade pe cumulul de senzaţii şi sentimente extrem de puternice care atestă o stare precară a subiectului creator şi care, aş putea spune, sunt urmarea unui eveniment crucial de natură negativă, care ar putea fi legat de mărturisirea din volumul precedent: „Mă trezesc uneori noaptea şi camera îmi pare un deşert rece, înfrigurat. Prin sufletul meu trec hiene hămesite, corpul se crispează, se chirceşte, se prăbuşeşte din nou în somn. Bătaia inimii mele, care foşneşte ca un alizeu, e un semn că sunt o fiinţă crepusculară."[16]

Ceea ce face, mai concret, Radu G. Ţeposu în volumele sale de critică este să scoată în plină lumină autorul din camera sa de lucru, transformând astfel, absenţa în prezenţă,

[13] Virgil Podoabă, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, în Vatra, an XXIII, nr.9(270), sept 1993.
[14] Radu G. Ţeposu, *Suferinţele tânărului Blecher*, Ed. Minerva. Bucureşti, 1996, p.7.
[15] *Ibid.*, pp.7-8.
[16] *Ibid.*, p.85.

împingând instanţa hieratică în mijlocul scenei, punând-o să îşi joace rolul vieţii sale, însă nu fără riscuri. Căci, dincolo de inovaţie, acest joc intricat transformă cărţile sale în hibrizi, pagini seci de analiză şi teorie întrerupte de texte sau pasaje cu caracter confesiv, cu nuanţe de melancolie ce îşi au originea în existenţa sa. De exemplu, în *Suferinţele tânărului Blecher*, în capitolul *Boală, vertij, fandacsie* pornirile creatoare încep astfel: „În timp ce redactam ultimele fraze ale eseului despre Blecher, trupul meu a fost invadat brusc de un leşin metalic. Sîngele meu nu mai era înviorat de peşti iuţi şi năvalnici, ci stăvilit parcă de nişte inflorescenţe de sîrmă ghimpată. M-am repezit la geam, ca să privesc afară, de la fereastra camerei mele. Imaginea călugărului cu rasă şi potcap, care traversa curtea înzăpezită a mînăstirii, precum un greier gîrbovit, a explodat deodată şi-n faţa ochilor mi-a apărut o pată neagră, intensă ca un nor de antracit.[…]”[17] ; sau în *Istoria tragică & grotescă…:* „ […] Te scoli în fiecare dimineaţă la fel, îţi pipăi faţa puhăvită de somn, mîinile încolăcite ca nişte şerpi buimaci, capul mătăhălos, şi simţi că exişti cu adevărat, că eşti chiar tu, în ciuda viselor de peste noapte, în care te vedeai plutind în aer ca o rufă de vînt.”[18]

Mai mult, punându-se pe sine în pagină sparge tiparul critic al epocii, dominat de o atitudine rece şi distantă, apropiindu-se de o critică atipică, de criti-ficţiune: „Criticul este de obicei o absenţă, o instanţă abstractă, mai mult sau mai puţin obiectivă iar Ţeposu a vrut să demonstreze că fiinţa insipidă a criticului nu e lipsită de semnificaţie, ea participă la text cu întrega fiinţă şi ascunde dincolo de rândurile seci o dramă sau un şir de drame.”[19]

Totuşi, Radu G. Ţeposu alege să nu îşi scrie cărţile pornind doar de la propria sa experienţă revelatoare, ci punând drept paravan nişte teorii bine delimitate, în cazul primei cărţi, în ordinea apariţiei, existenţa unei alte ierarhii valorice a generaţiei ’80, problematica postmodernismului ca ordonator al întregii grupări, iar în cazul *Suferinţelor tânărului Blecher* miza, stând în relevarea importanţei literaturii de factură decadentistă ce ilustrează criza ontologică a fiinţei în spaţiul românesc.

Cheia ambiguităţii a fost cu siguranţă deţinută de către autor, însă o posibilă explicaţie pentru lectorii ce nu mai pot beneficia, din păcate, de un răspuns din partea lui Radu G. Ţeposu, stă tocmai în manifestarea personalităţii sale creatoare în cadrul volumelor de critică şi istorie literară. O alta se îndreaptă spre existenţa unui fenomen simptomatic care caracterizează majoritatea scriitorilor de după ultimul Război, experienţă ce ţine de „il pesiero debole”, ce se îndepărtează de Erfahrung şi care, cu alte cuvinte, nu mai produce schimbări în subiectul creator.

În cazul lui Radu G. Ţeposu, literatura sa „hibrid”, stadiu incipient al criti-ficţiunii, care scoate capul deasupra blocului compact al criticii literare obiective, în care criticul era o instanţa fără semnificaţie în text, aflat în spatele cortinei, este rezultatul unor intermitenţe între manifestările experienţei revelatoare tari şi ale celei slabe, o încercare care atinge, punctul forte în *Istoria…* sa, o încercare de inserare a frânturilor biografico-personale, ca liant al realul, care atestă latura postmodernă a criticului.

Bibliografie

Ţeposu, Radu G., *Viaţa şi opiniile personajelor*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1983.

[17] *Ibid.,* p.84.
[18] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă …*, pp. 324-325.
[19] Al. Cistelecan, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. de Radu G. Ţeposu,* interviu realizat de Mihai Drăgolea în Vatra, an XXIII, nr. (270) 9, septembrie 1993.

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. a 3-a Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2006.

Ţeposu, Radu G., *Suferinţele tânărului Blecher*, Bucureşti, Editura Minerva, 1996.

Bataille, Georges, *Erotismul*, trad.: Dan Petrescu, Bucureşti, Editura Nemira, 2005.

Călinescu, Matei, *Aspecte literare- Gânduri despre critica literară*, EPL, 1965.

Cistelecan, Al. *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă. de Radu G. Ţeposu,* interviu realizat de Mihai Drăgolea în Vatra, an XXIII, nr. (270) 9, septembrie 1993.

Cistelecan, Al. *Postmodernul bovaric*, prefaţă la „Istoria tragică & grotescă…", Ediţia a III-a , Bucureşti, Cartea Românească, 2006.

Podoabă, Virgil, *Fenomenologia punctului de plecare*, Braşov, Editura Universităţii Transilvania , 2008.

Podoabă, Virgil, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, în „Vatra", an XXIII, nr. (270) 9, setembrie, 1993.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government

LUIZA MARINESCU
"Spiru Haret" University of Bucharest

VERA MOLEA: THE ART OF LIVING IN/ THROUGH/ FOR THEATER

Abstract: The present study is about Vera Molea and her books and studies dedicated to the history of Romanian theater: Teatrele din grădinile de vară ale Bucureştilor de altădată (2011) (The Summer Garden Theaters of Old Bucharest- translated title) and to important characters that changed the destiny of culture: Un regizor uitat Aurel Ion Maican (2012)(A Forgotten Director Aurel Ion Maican-translated title), Marietta Sadova sau arta de a trăi prin teatru (2013) (Marietta Sadova or The Art of Living Through Theater-translated title), George Löwendal – Un aristocrat în luminile rampei (2011) George Löwendal - An Aristocrat in the limelight-translated title).

Keywords: Marieta Sadova, Romanian theater, biography.

Highlighting the Biography of the Author

Vera Molea (born on the 4th of February 1963 in Gornet-Cuib village, from Prahova County) is the researcher of the Metropolitan Library *Mihail Sadoveanu* from Bucharest, specialized in Theater Studies in 2005 at the Faculty of Theatre of the National University of Theatre and Film "I. L. Caragiale" from Bucharest. In October 2008 Vera Molea graduated with the academic distinction *magna cum laude* obtaining her PhD in Arts-Theatre, at the National University of Theatre and Cinematography "I. L. Caragiale" from Bucharest, with a doctoral paper about Romanian theater history, about the theater man par excellence who was Aurel Ion Maican. Appealing to original documents, to oral testimonies and personal archives, focusing on the analysis of the periods and spaces less accessible to the theater historians before 1989 (as the interwar activity of theaters from Odessa and Cernăuţi), Vera Molea certifies that Aurel Ion Maican can be considered the first modern Romanian theater director, and that his stage work and his theoretical approach being closely linked to theater *theatricalization*, a movement famous in Europe in the first decades of the last century and in Romania since the '20s.

To *theatricalize* means to adapt to the theater, to dramatize, to display in showy fashion and in a special way, Vera Molea's biography was adapted to the theater. Between 1990 and 2005 Vera Molea has worked as a theater puppeteer at *Toma Caragiu* Theater from Ploieşti, interpreting over thirty primary and secondary roles in the theater's performances. Between 1996 and 1998 Vera Molea has also activated as a professor specialized in acting dolls in the Foundation Concordia Aricești-Rahtivani, Prahova County instructing in artistic and educational activities different groups of disadvantaged children teaching them dolls handling lessons, acting lessons, diction and art direction exercises. Between 2002 and 2003 Vera Molea has collaborated as an assistant director and editor for the TV series *"Ultimul stinge lumina"* (*The last one turn off the lights*-translated title) directed by Gelu Colceag, produced by TVR1 (Romanian Television channel 1). In 2005 Vera Molea activated as the

Literary Secretary of the Theater "*Toma Caragiu*" from Ploieşti. Between 2006 and 2011 she published articles[1] about the history of Romanian theater in *Historia* magazine.

Marieta Sadova or *The Art of Living In/ Through/ For Theater*

Vera Molea's Book about *Marieta Sadova or the art of living through theater* is the result of an excellent work of documentation of a successful narrative and editorial talent and effort.

Marieta Sadova, the heroine of Vera Molea's book, is a character who is revealed, thanks to the immensurable fortune of the documents that talk about her. Talented, endowed with the gift to be noticed despite her small stature and her image, which is not closer at all to the classical beauty, very elegant and refined, endowed with the gift of being able to be confused with waters, as turbulent or as clear as they are reflecting the image of the sky, hardworking, passionate, intelligent, endowed with the ease of finding the exits through the tightest existing cracks in the granite environments of the times, ambitious, stunning and breathtaking as a true magician of the dramatic stage, both emotional and choleric, learning hard to know her emotional powers, Marieta Sadova could very well define herself through the gifts that she had been endowed.

Marieta Sadova is one of the Romanian theatre personalities who, for years has managed to impose herself by the quality of dramatic interpretation, by the vocation of pedagogue, who inculcated into the soul of her talented students the respect for the public and for the performing on the art's altar and by the intelligence of the director with a huge potential. And her artistic achievements define herself.

Controversial figure, arrested in 1941 for her beliefs and her relationship with the so-called Iron Guard rebellion, involved in the process Noica – Pillat, after which she will be sentenced to eight years in prison, of which she executed three, Marieta Sadova was born on July 14th 1897 in Sibiu in the family of Toma and Ana Bârsan. She died on July 16th 1881, predicting that she would die at 84 years old, after a tumultuous life, full of innumerable sufferings. Damaging character in *Jurnalul fericirii (The Journal of Happiness* – translated title), whom Nicolae Steinhardt remembered regretfully, Marieta Sadova is an embodiment of the idea that there is a huge force in the universe that blends destinies and that the personal fulfillment depends a lot on the power of intention and the fundamental connection with the source of eternal truth. Intelligence, creativity and imagination of every being in the universe, each one of them has a meaning. Her reputation, the beliefs of the others about her can be sometimes defining for Marieta Sadova.

In a society that cut the decks with the past, beheaded the intelligences and severely punished the attempts of revisiting the past, Marieta Sadova was the one who brought "illegally" in the country the writings of Mircea Eliade and Emil Cioran. Aware of the humanity in specific forms of the time, Marieta Sadova had the audacity to fight against the current and to come out from the deepness of the muddiest waters. The drama of those who have dared to read these works is related to her name and it is recorded in the archives of Noica- Pillat's process.

[1] *1930 – Legea teatrelor scandalizează scena parlamentară*, (1930 *Theaters'Law Scandalizes the Parlimentary Scene* –translated title) in *Historia*, year VI, nr.57, September 2006.

1945 – Tribunalul poporului în acţiune. Aurel Ion Maican acuzat de jefuirea teatrelor din Odessa, (1945 - People's Tribunal in Action. Ion Aurel Maican Accused of Robbing Theaters in Odessa –translated title) in *Historia*, year VI, nr.55, July 2006.

Involved in the newest ways of spreading the theatrical art of the moment, Marieta Sadova attended the premiere of the radio broadcast *Ora veselă* (The Happy Hour- translated title) on the 23rd of June 1929. She was a member of radio broadcasting distribution in the following plays: *Romeo şi Julieta (Romeo and Juliet)* by Wiliam Shakespeare directed by Mihai Zirra (1953), *Dincolo de zare* (*Beyond the Horizon*) adapted by Leonida Efrimov after Eugene O'Neill, directed by Constantin Moruzan (12th of May 1957), *Copacii mor în picioare* (The Trees are dying Standing) adapted by Constantin Moruzan after Alejandro Casona (2nd of June 1957), *Micii burghezi (The Little Bourgeois)* adapted by Emma Beniuc after Maxim Gorki (29th of March 1959), *Pescăruşul* (The Seagull) by Chekov directed by Marieta Sadova (11th of July 1954), *Livada de vişini (The Sour Cherry Orchard) by* Chekov directed Marieta Sadova (24th of July 1955), *Dincolo de zare (Beyond the Horizon) by* Eugene O'Neill.

From Marieta Sadova's filmography we mention: the Englishwoman Miss Mary played by Marieta Sadova in *Maiorul Mura* (*The Major Mura*– translated title) directed by Ioan Timuş (1928), *State la Bucureşti (State in Bucharest* – translated title) directed by Ion Şahighian (1934), *Mitrea Cocor* directed by Victor Iliu and Marietta Sadova (1952), *Răsare soarele (The Sun is Rising* – translated title) directed by Dinu Negreanu, screenplay by Cezar Petrescu and Mihai Novicov (1954), *Nufărul roşu* (The Red Lilly – translated title) directed by Gheorghe Tobias (1955).

Detached from everyone from her generation, by her talent, skill, intuition, innovation, willingness to go beyond her limits and by her culture, Marieta Sadova has the science of uttering the words that creates worlds. Her simplicity, her discrete humor and especially her naturalness with which she avoided the harshness of the characters, which she has sought to understand the inner springs, her refined intelligence, her desire to go beyond her limits, her professionalism, reliability, sensitivity, lucidity and vanity have made that her stature of talent to define Marieta Sadova.

Marieta Sadova the director understood her artistic destiny as an extension of all desires that her early life space was lacking. Knowing to choose the texts, to distribute the roles, to work with the actors, to build the play's scenery, Marieta Sadova gave up the experiment and added to her new vocational job the aura of poetry combined with geometry, mounting classic realistic performances in the manner of Paul Gusty's school. She always thought that histrionic art must be blessed with the fertility of creation. The actor's "wet soul" as a fertile land is that land that has the life generating energy in absolute. Director's life soul has always tried to be connected to modern Romanian directing values concert which include A. I. Maican, Soare Z. Soare, V.I. Popa, Ion Sava, G. M. Zamfirescu, Ion Şahighian, Sică Alexandrescu, Liviu Ciulei, Crin Teodorescu, Vlad Mugur, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu, Lucian Giuchescu, Valeriu Moisescu, David Esrig and Dinu Cernescu. Concerned about training younger generation of directors, Marieta Sadova offered the opportunity to impose to some prestigious names such as: Sorana Coroamă, Mihai Raicu, Dumitru Neleanu, Liviu Ciulei and Tony Gheorghiu.

Marieta Sadova was a teacher of acting on several occasions: between 1939 and 1941, a short time after her arrest in 1941, she taught acting classes in private and then she returned to the Department of the Theater Institute from Bucharest in the 50's. The chance to be a professor of some students who will become the sacred monsters of Romanian theater and movies such as Leopoldina Bălănuţă, Florin Piersic, Emanoil Petruţ, Jean Lorin Florescu, Florina Cercel was fully valued by the one who knew how to enrich the spiritual background of the young disciples and by the one who had the gift to reveal for the students those qualities of them that would become visible, thanks to the actor's art. With her rare distinction, with her sober and elegant attire, with her deep voice that could illustrate every shade from the rainbows of nuances, with a precious thought, fruit of a vast culture, Marieta Sadova taught her students that the mission of the theater on earth was to intellectually arouse

people. Aware of the fact that the students were not familiar with the scene, she made all the possible efforts for setting up Casandra Theater.

Mistress of Nicolae Vlădoianu (son of the general Vlădoianu), the founding director of the Alhambra Theater, (the famous ballerina) Leny Dacian's father, wife of Ion Marin Sadoveanu and then of Haig Acterian, Marieta Sadova had the good fortune to live, act and create in the entourage of Bucharest's interwar elite. Discipline, love, wisdom and abandoning made from Marieta Sadova an inspiring character in the sense that, appreciating her worthiness, Divinity endowed her with the Art of living through theater in a constantly changing world, a world in which the man, trapped in the Maya's veil, venerates however both Talia's scene and theater curtain.

DIANA PRESADĂ
"Petroleum-Gas" University of Ploieşti

LUCIAN BLAGA AND THE CHRONICLE OF STALINIST ROMANIA

Abstract: The article aims at analysing Lucian Blaga's novel "Caron's Boat", which could be published only after the fall of the communist regime, more exactly in 1990. The book is both a moving autobiography and a detailed account of the social and political changes of the Romanian society in the aftermath of the Second World War, culminating in the Sovietization of the country and the installment of the communist dictatorship. It is a work of narrative fiction that impresses the reader due to its ability to portray with extraordinary vividness the ruin of individual destinies and the ruin of an entire nation.

Keywords: artistic consciousness, autobiography, Romania, Sovietization, Communism.

Caron's Boat, the only novel written by Lucian Blaga, is a complex work which encompasses several types of prose fiction forming an organic whole through the central hero's perspective on the story. Tending to a comprehensive narrative formula, it can be simultaneously viewed as an autobiographical, historical or social novel which blends memories, reality and historical facts with fiction. Thus, critical realism mingles with mythical, fantastic and symbolic elements allowing various readings which demonstrate the complexity and richness of the meanings of the book. We should also note the wide variety of its styles that range from irony to satire, and from digressions to essays on moral, social and philosophical issues.

In our view, a great merit of the book consists in the fact that it captures in a touching manner the dramatic historical changes undergone by the Romanian nation during the period that followed the Second World War. Impressing the reader by its immense power of evocation, the novel unfolds the story of a superior artistic consciousness that bears witness not only to the horrors of war but also to the general degradation of values in a time when Romania became a Communist dictatorship. If we take into consideration Fukuyama's definition of the totalitarian state, we could state that the novel reflects the mechanism by which the newly installed political power "attempted to abolish the entire civil society and subordinate the remaining atomized individuals to its own political purposes." (Fukuyama, 2004: 11) Shifting the emphasis from the particular to the general, from the personal experience to the destiny of an entire nation, the writer competes with the historian due to his remarkable capacity to understand and analyse the significance of events in their proper historical context. The depiction of Romania's Sovietization process which culminated in the establishment of the communist regime is noteworthy as the author portrays the spirit of the age in the amplitude of its manifestations in a fresco-novel that exposes the disastrous effects of communism on the individual and on the collective conscience.

Although the novel centres on the narrator's consciousness and on his relation with the world, a fact which entails the use of the first person narrative with its internal focus, he has a double quality, being both a critical observer of the facts and an expressive commentator emotionally involved in the story he is telling. If in the first case he adopts the role of an objective historian who is concerned about not altering the historical facts that he is recording, in the second case he conveys his feelings and thoughts, and expresses his attitude to the realities that he observes. In both instances, the narrator is Axente Creangă whose experiences

correspond more or less with the ones of the author. In general, the discourse meets the characteristics of autobiographical prose which requires the identity among the author, the narrator and the character. Sometimes the narrative self embodied by the protagonist of the story turns into a witness to the vicissitudes of the other characters of the novel. Whatever the objective may be, the narrative voice always spotlights the relationship between the individual and history.

In the tradition of the realistic novel, the incipit of the narrative provides information about the context of the story in point of time and place ("15th April 1944", "we were living on the outskirts of the Sibiu Grove"). But what draws the reader's attention is that Axente Creangă, the author's alter ego, adds several details that have an anticipatory function. Thus, "the beginning of spring" is considered to be the onset of "chaos," or the hard times of the ongoing war are seen as "a prelude" to another kind of disaster The hint at an imminent danger reappears when the narrator refers to the approaching eastern front which is compared with "a fire roller flattening the surface of the earth", and when, against the background of the people's general panic, he decides to leave for a secure mountain village.

After the surrender of the Romanian army, the Soviet occupation of the country on the pretext of liberating its territories constitutes the subject matter of a damning exposé of that historical period. Axente Creangă gives a vivid description of a nightmarish existence showing that people had to live in constant fear of falling prey to the invaders' aggression and primitive violence: "Scattered or in groups, 'liberating' soldiers swarmed all over the town and its outskirts [...] From nightfall to dawn, one could not walk the streets of the town, not to mention the Alder alleys leading to the Grove, without the risk of being robbed, forcefully undressed, mutilated or killed." (Blaga, 1990: 81)[1]

Axente's severe reflections are also directed against some of his fellow countrymen, as he disagrees with the naivety of some "utopian minds" that "hoped for a better world" in spite of the cruel reality surrounding them, and expresses his righteous indignation at people's noninvolvement when confronted with the horrors committed by the soldiers. The following passage is particularly suggestive in this regard because the narrator raises the question of the moral culpability of those who do not react to reprehensible conduct:

"Burglaries, rapes and killings were common. Once I myself saw, and this in broad daylight, how a 'liberating' soldier forced a country girl to stop and dragged her towards a gate with a brick vault. Although it was a fair day, the victim's screams did not help her at all. The people, peasants and townsfolk, went ahead and hid themselves behind the mask of their activities, pretending that they did not see anything as if they had been wearing glasses for some time." (1990: 81)

A scathing satire on the brutish force is felt in the allusions to the Russian soldiers' permanent state of drunkenness. A good example of this is Axente's metaphorical statement that "liberation reeked of alcohol," or the ironic remark of the peasants who compared the drunken soldiers' walk with "the piss of the ox." It should also be noted that, in all the narrative sequences describing the blamable acts of the Soviet army, it is its so-called "liberating" role that is pilloried.

The narrator's virulent criticism of the Soviet propaganda, which made systematic use of manipulative lies in obvious contradiction with the truth, appears in the narrative sequence focusing on Simion Bardă, Axente's former teaching assistant who, being now a supporter of communism, is ironically called "John the New." The fact that Simion works as a journalist for a local newspaper with the mission to spread the communist propaganda is an opportunity for the narrator to offer the reader a perfect example of such a ridiculous manipulation:

[1] The translations of the excerpts from *Caron's Boat* into English belong to the author of the present article.

"[...] about the liberating Soviet army one can write only laudatory words and nothing else [...] the heroic red army cannot be 'excused' for wrongdoings because it has never been guilty of anything anywhere, as is proved by the indescribable enthusiasm with which it is welcomed everywhere by the peoples that 'are being liberated.'" (1990: 82-83)

Axente continues his reflections on Romania's political changes which he perceives as a real threat to the country's stability. His comments on the communists' political strategy are worthy of note as they reveal a keen sense of understanding and interpreting the events of his time. Predicting what will happen in the future, he is of the opinion that the Communist Party "will make its way by occupying all the key positions" in the government and everywhere in the state apparatus, and by appointing timeserving people, subservient to the Soviet Union, to these functions. At this point, we should also mention his subtle remark about the derogatory implications of the epithet "historical" attributed to the bourgeois parties by the communists. In his view, the epithet prefigures the communists' intention to remove the historical parties from power on the pretext of being outdated and "belonging to the past." (1990: 83) His fears will be confirmed in a further conversation with Simion Bardă who states that the most important members of the bourgeois parties "will die of unnatural death in the battle of extermination." (1990: 108)

In these narrative sequences, we can notice that, although the narrator's comments rest on observations and facts which he attempts to represent as accurately as possible, his tone differs from the impersonal neutrality of a historian. The discourse often reveals his indignation and outrage at what he witnesses as in the following excerpt where the communists are tagged as "beasts."

"The Communist Party tried to obtain the historical parties' collaboration, but this collaboration became the communists' perpetual offensive against the bourgeois who fell into the trap of cooperation. Any opposing attempt of the bourgeois collaborators led to a new government reshuffle; what was happening offended the citizens' sense of human dignity, but filled the ruling beasts with pride." (1990: 88)

Nevertheless, the narrator's subjective outbursts are not prevailing, the general expression of his thoughts being characterized by a "specific tone" which may be defined as "an agreeable distance that makes it differ from spontaneous effusion." (Ricardou, 1988: 371)[2] This kind of distance enables the reader to draw his own conclusions on a dramatic chapter of Romania's history.

Later in the narrative, Axente Creangă explains that the communists conquered full political power in the state due to the intervention and support of the Soviet Union, this being suggested by the image of "the palace doors slammed in the years of the young king by the henchmen of Moscow's tyrants." (1990: 93) The narrative sequence deserves special mention as it hints at the abdication of King Michael on 30th December 1947 under the pressure of Moscow's emissary, Deputy Foreign Minister Andrey Vyshinski. The subsequent events – namely the establishment of a government in vassalage to the Soviet Union, headed by Petru Groza (whose name is Peter Grosu in the novel), the Sovietization of the country and its economic exploitation under the new communist-led regime on the pretext of paying for "war damages" – are discussed in various narrative contexts and in relation with different characters.

Musing on the country's political aftermath, the narrator considers that the communists' ultimate goal was to demolish the bourgeois-liberal society with all its values. He makes comments on the imposition of the Stalinist model on the Romanian society using an enumeration of sentences in the future tense that suggests a kind of "end time" of our national being. The nationalization decree in 1948 and all the other expropriation measures

[2] The translation of the quotation fom Romanian into English belongs to the author of the present article.

are seen as having irreversible consequences on all the categories of people of a perishing established society:

"The one who will manage to keep his job will be happy, although working will be similar to being under house arrest or to moaning in slavery. People will grope through the country everywhere without protesting and silent as the dead. There will be landowners without lands, industrialists without factories, officers expelled from the army, teachers fired from schools, epurated lawyers and former officials found no longer worthy of occupying any official job in the state apparatus. Parallel to this disintegration of a social system and of the classes considered 'privileged' up to now, an unprecedented grinding of man's consciousness will occur." (1990: 174)

This gloomy vision also appears as a leitmotif in the discourse of the other characters who often talk about an apocalyptic future not only of society but also of human consciousness. For example, Alex Păcurariu, who is Axente's friend, prophesies in terror that "destruction is coming soon" and that the events "will inexorably lead to the collapse of our consciousness and existence." (1990: 75) His prediction, totally shared by Alexe, becomes reality, all characters being equally actors in and spectators of a general tragedy. The narrative describes the grim picture of a world turned upside down, where the freedom of thought is completely forbidden, human dignity is despised and life loses all its stable coordinates.

A detailed account of the "multiform terror of the police state" (1990: 156) and of the repressive methods used by the much feared political police against people represents a large part of the narrator's indictment on communism. As the author's own experiences constitute the source of inspiration of these pages, his memories have a great impact on the reader. The narrator's criticism reaches its peak particularly when he reveals the tragicomic situation of the people found guilty but without having any guilt. As Vladimir Tismăneanu has noted, they were a category of people „who, due to their social environment" were considered to be "capable of conspiring against the communist regime". (1997: 58)[3] As a result, the undesirables were victims of various political abuses. One example is Axente's political file based on pure inventions and exaggerations to the point of ridicule. The simple fact that he held the rank of "minister plenipotentiary in Portugal" under the former regime was enough for the communist authorities to accuse him of complicity in the escape of King Carol and the preparation of his exile in Spain. Similarly, the philosopher Leonte Pătrașcu, another double of the author, was accused of being "an enemy of the people" only on the basis of the lies of the informants recruited by the communist security agents. As the narrator shows with impassioned irony and indignation, "Leonte's file was being fabricated and thickened with the contribution of various informants partly recruited from his colleagues at the university. The comradely informative notes particularly emphasized the incompatibility between Leonte's philosophy and the unique and flawless philosophy which was about to make its entry into the universities." (1990: 143) The absurdity of the situation is enhanced when Leonte is charged with having links with an idealistic poet (allusion to Axente) and to top it all with being responsible for Nicolae Iorga's assassination.

The narrator describes life under the communist dictatorship as a permanent harassment and attack of the free conscience, which he perceives as a deep humiliation of the human being. A good example of this is the episode presenting Axente's house search conducted by authorities to seek "alleged evidence showing his complicity in the fact that Bardă took the amazing decision to resign from the position of adviser to the Romanian Legation in England and ask for political asylum." (1990: 153) The terror that is portrayed is intensified by the humorous way the narrator adopts to depict it. Besides the fact that he was completely unaware of Bardă's defection, the boxes filled with the tiles (already broken) that

[3] The translation of the quotation fom Romanian into English belongs to the author of the present article.

Axente bought when he was a diplomat become incriminatory evidence described as "boxes crammed with gold."

In a lucid supple prose, Axente shifts the focus from his misfortunes to the tribulations of other characters to reveal the large scale of persecution in Romanian society. As the purpose of the analysis is to expose the dramatic impact of history on the individual and social conscience, the narrator conveys the experiences of many secondary characters whose destinies are projected against the general ordeal of the country. The passage dedicated to Marga Mureşanu, "the famous head of the patronage board" is relevant as it shows people's futile attempts to resist the mechanisms of an oppressive regime. Although she tried to avoid arrest by travelling disguised as a peasant woman, she ended up "being thrown in a dark slammer." (1990: 91) The denunciation of all abuses against those labelled as "reactionary bourgeois" or "class enemies" becomes corrosive when Axente describes almost naturalistically the terror, humiliations and tortures endured by innocent people in the communist prisons, revealing the brutal violation of human rights and the disappearance of the rule of law:

"More and more people, particularly 'ex-nationalists,' of a certain intellectual level, but also those who played roles, no matter how minor, in the political life of the country, were massively gathered from their homes during one night to be thrown in prison or deported to forced labour camps, and this on the basis of some simple and superficial administrative decisions. No one bothered to save any legal appearances. [....] Almost all those who in one way or another once represented the bourgeoisie or the kulaks were sent in waves to serve their prison 'sentence' in the worst detention and forced labour conditions. In the cellars, prisoners are forced to eat the guards' excrement and drink their urine instead of water" (1990: 206-207).

Changing the perspectives again in order to concentrate his attention on a character, Axente depicts the tragic end of Alexe Păcurariu, a survivor of the Russian camps, but exterminated in the Romanian camps of Ghencea, Aiud, Caransebeş and Pitesti, which the narrator enumerates to complete the picture of the detention phenomenon in Stalinist Romania. The precise detail and the realistic account of the tortures that the character had to suffer reproduce the most dehumanizing aspects of a coercive political system:

"[...] he had been dragged to all prisons and camps. A couple of weeks ago, he was released to die at home. He was nothing but skin and bones, having traces of tortures all over the body. They had beaten and trampled him, with horseshoe heel boots, on his chest and face. They had broken his shin-bones." (1990: 447)

The narrator's meditation on Alex's fate should also be taken into consideration as he reaches the bitter conclusion that this kind of treatment is applied to "the one who wishes to be first a Romanian and then a socialist." (1990: 448)

Some of the most impressive narrative sequences are the ones that present the hopeless condition of the intellectual in the police state that considered nonalignment with Stalinist ideology to be a serious crime and a danger to the new social order. The author, who was also victim of the communist persecution on the grounds that his work was "mystical," "metaphysical" and "idealistic," combines the authentic fact with his personal experience. Proving to be a keen observer and interpreter of the world around him, the narrator unmasks the communists' reason for persecuting the intellectuals by giving the word to one of his characters who states that the "new communist elite" regards "genuine intellectuals as its number one enemy." Highlighting the essence of communist dictatorship, he adds that "The so-called alignment with the party will replace the freedom of conscience, the slogan will replace conscience and the party will take the place of God." (1990: 73) Being tagged as representatives of the "putrid bourgeoisie," Axente and Leonte are removed from their university departments and become targets of the central newspapers' propaganda that

demands their urgent imprisonment. Moreover, the fact that Axente was proposed for the Nobel Prize for literature does not impress the communist authorities at all (the episode alludes to the author himself). The narrator's comment is moving because it shows how he managed to overcome his personal disappointment considering that the proposal itself was an important event with which his friends and many other unknown people identified seeing it as salvation of the entire nation.

For the narrator, the new existence means a kind of inner death because, in such a coercive regime hostile to freedom of thought and creation, he can only say "farewell to his creative existence." (1990: 110) Unlike Leonte who resorts to the radical gesture of suicide, Axente accepts his condition with stoicism. Pondering over his life, he concludes that, despite his forced isolation and the imposed cessation of the publication of his works, his condition is not as tragic as the one of the detainees, former professors, students or army generals, all arrested and incarcerated for non-existent crimes: "Compared with the suffering of those who were subjected to the methods invented by the most sadistic technicians of suffering, I felt like a spoiled child." (1990: 214)

Axente shows that the only option left for intellectuals and artists was to emigrate from the communist bloc to the free world. The narrative sequences referring to painter Alina Stere deals with the drama of the artist who did not accept the proletarian aesthetic of the time. Wishing to pursue her artistic vocation, she manages to obtain a passport which, in the eyes of her friends, becomes an object of worship symbolizing the impossible dream of freedom. As the narrator remarkably states, "it was infinitely more difficult for the living people to pass through the customs of the communist state than it is for the dead to pass through the customs of the air." (1990: 131) As the narrator further explains, Romania was a giant prison from which people could escape only at the cost of their lives:

"None of the yesterday's people, and less those who managed to make a name for themselves in the bourgeois society, could not dream of an exodus from this country, which was under the influence of the East and surrounded by barbed wire and mine fields. More and more of those who tried to escape clandestinely were shot in the back or at least caught, tried and sentenced to years of hard labour." (1990: 130-131)

Another aspect that the narrator discusses in the novel is the politicization of universities which had to become instruments of indoctrination and formation of the "new man". Portraying academic education as a concentrationary universe, the narrator, indentified with the author, provides detailed descriptions of the "measures of alignment" with the communist ideology, using various styles that range from a neutral tone to a biting one. Thus, Axente enlarges on the phenomenon of "epuration" of the teachers who were considered ideologically unfit, or he ridicules the scientific claim of indoctrination courses, especially in the episode "Judas-Tito". One of the narrative sequences that excels in satire and humour is the aesthetics seminar during which Axente mocks at the communist propaganda by explaining the concept of beauty from the perspective of the Marxist-Leninist doctrine. To the amusement of the students, he resorts to the logic of the absurd concluding that the two famous female supporters of the party ideology, Ana Pauker and Dolores Harababura-Passionaria, are the most beautiful women because they embody what we mean by beauty on a material plane, namely the perfect blend of form and substance. The comic effect increases when a political police informant, who was sarcastically nicknamed Dalai Lama, writes down: "Professor Axente Creangă seems to be aligning with the demands of our doctrine." (1990: 145)

But Axente's tone becomes serious when he refers to the unseen face of dictatorship, to the unknown surveillance methods and to the systematic humiliation that teachers had to suffer. We thus learn that the one in charge with the "unnoticeable control" of the people is the mediocre individual (like Dalai Lama) or the students recruited by the political police to

write informative reports on their teachers. On this occasion, the author portrays the "new man" who, in his opinion, is the simple semiliterate man produced by the communist policy on the proletarization of society and by ideological indoctrination. The figure of the "carpenter" appointed to an academic position is his epitome: "The new man will be the one who has done physical worked. Thus, the carpenter with prehistoric jaws of the Cluj University Library will become the rector with the rank of professor of this institution." (1990: 174)

The mockery directed to the language style promoted by the communist ideology takes the form of an acid analysis of the "new spirit" that dominated the press and literature of the time. Talking about an "invasion of bad taste," Axente remarks the dramatic decline in the quality of the prolecult writings. He mostly criticizes their thematic orientation, the form without substance, the exaggerated proliferation of meaningless sentences, and the disappearance of expressiveness through the use of slogans and clichés. But, most of all, the target of his stinging satire is Stalin's worship, particularly when he shows that the word „genius" was attributed to him „almost theologically". Revealing in the same critical light that both the cult of personality and the absolutization of an allegedly unique truth form the basis of communist fanaticism, Leonte characterizes the "Marxist-Leninist-Stalinist doctrine" as follows: "Revelation and divinity have disappeared, but the organ of the Truth has remained. And the organ of the Truth is the Central Committee of the Soviet Communist Party, or rather its exponent: Stalin the Genius." (1990: 129) As the narrator has noted, such mythicization of the political leader and of the single party permeates the "new culture" which produces revolutionary "leaflets" propagating ideas of a "terrifying platitude". For the narrator, the meaningless "pretentiousness" of the linguistic expression reduced to a propagandist function means the death of language and literature.

By attempting to reconstruct the life experience of the writer who observes and judges the absurd mechanisms of history, the novel engages both our mind and emotions. Moreover, in order to capture the impact of history on the individual, society and history, the narrative offers us a comprehensive and poignant chronicle of the communist dictatorship in Romania leaving the reader the freedom to judge the dramatic past of the country. As stated by Ernst Casirer, "art and history are the most powerful instruments for exploring human nature"[4]. (1990: 285) In this novel the two branches of human culture collaborate perfectly.

Bibliography

Blaga, Lucian, *Luntrea lui Caron*, Humanitas, Bucureşti, 1990
Cassirer Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Humanitas, Bucureşti, 1994
Fukuyama, Francis, *Construcţia statelor. Guvernarea şi ordinea mondială în secolul XXI*, Antet XX Press, Filipeştii de Târg, Prahova, 2004
Ricardou, Jean, *Noile probleme ale romanului*, Univers, Bucureşti, 1988
Tismăneanu, Vladimir, *Reinventarea politicului, Europa Răsăriteană de la Stalin la Havel*, Polirom, Iaşi, 1997

[4] The translation of the quotation fom Romanian into English belongs to the author of the present article.

LARISA STÎLPEANU
"Transilvania" University of Braşov

MIRCEA NEDELCIU. BETWEEN SURFACE AND DEEPNESS

Abstract: The study debates the idea of diary as being an important way of soul and phisical salvation in what concerns the work of a canonical writer, Mircea Nedelciu. His last novel, Zodia scafandrului, proves to be a „novel for the memory", one which acts as a playground, a way of self-saving, and also a way of expressing the author's believes and disagreement with the communist view. The micro-realism of the novel is highly sensitive to the author's perception about life and also to the aspects of the communist society. The two perspectives are set to be explored by making use of the writing process and also of the reading process in a fictional and also a non-fictional area.

Keywords: Mircea Nedelciu, Zodia scafandrului, micro-realism, fiction, non-fiction.

Scrisul ne lasă adesea impresia că viaţa este un teatru de marionete. Orice detaliu, privit cu ochiul unui Gulliver improvizat, capătă tuşa unei caricaturi aproape derizorie, o caricatură a sufletului, dar şi una a fizicului – „ridicolul metafizic al stării mele de om", cum arată Mircea Nedelciu. Scriitura „îmbracă" vidul existenţial prin contextualizarea frânturilor de viaţă, drapând într-un mod ce se apropie de utopic scenele din viaţa socială. Când o poveste se însoţeşte cu o altă poveste, ne spune scriitorul postmodernist, am văzut ce se întâmplă. „Dar când o poveste însoţeşte un om sau un obiect? Atunci ea este povestea cutărui om sau a cutărui obiect. Numai că posesia se exprimă prin cel mai ambiguu instrument al limbii; cine-i proprietarul?"[1] Aşadar, în *Zodia scafandrului* cui aparţine povestea? Lui Mircea Nedelciu? Lui Diogene Sava? Sau poate cititorului? Cum se realizează aici contextulizarea şi, implicit, pactul contextual? Aş spune că povestea aparţine tuturor, iar fiecare „colaborator" al pactului contextual are un rol bine definit. Dar ne oprim la povestea omului Mircea Nedelciu, la literatura autoreferenţială şi la contextualizarea spiritului uman într-un cadru al spaimelor şi cotidianului.

Romanul inedit al regretatului Mircea Nedelciu, *Zodia Scafandrului*, sfidează, indirect, sub forma jurnalului, acea idee a realismului socialist care a dominat ani întregi o literatură foarte promiţătoare, dar care ar fi putut să promită şi mai mult dacă nu i-ar fi fost impuse limite ce tindeau să atingă absurdul. Într-o perioadă frustrantă din punct de vedere literar, caracterizată de anumite incapacităţi realistice, pentru Mircea Nedelciu fragmentele din jurnalul său, ţinut în luna februarie a anului 1988, s-au dovedit a fi, mai târziu, punctul de pornire al unui nou roman, de data aceasta opus acelui „roman împotriva memoriei", cum a fost *Zmeura de câmpie*. *Zodia scafandrului* e un „roman pentru memorie", un roman cu o schimbare radicală a perspectivei de scriitură, un roman în care memoria devine eliberatoare prin conservare, prin scriere, prin spunere; în asta constă paradoxul romanului: caracterul frapant şi indecent al vieţii dezvăluite eliberează sufletul şi îl transpune într-o „literatură în carne vie", cum numeşte Irina Petraş jurnalul. Literatura şi fragmentele de jurnal ale autorului ne ajută să facem distincţia între un roman de suprafaţă şi unul de profunzime, distincţie care, paradoxal, se reliefează în cadrul aceluiaşi roman.

[1] Mircea Nedelciu, *Amendament la instinctul proprietăţii*, Piteşti, Paralela 45,1999, p. 208.

Fiind împărţit în două planuri epice, unul ficţional şi celălalt non-ficţional, autorul îşi rezervă dreptul de a pune în relaţie două tipuri de personaje: unul prezent în toate scrierile anterioare, omul exterior, şi unul inedit, omul interior, cel al jurnalului, aşa cum numeşte Gheorghe Crăciun cele două tipuri de indivualităţi necesare impunerii şi menţinerii caracterului memorialistic al unei scrieri: „din proza lui Mircea Nedelciu lipseşte omul interior. Limbajul pare făcut în exclusivitate pentru omul din afară, nu pentru cel dinăuntru."[2] Această perspectivă este perfect valabilă pentru microrealismul planului ficţional al romanului neterminat, plan în care luăm contact atât cu lumea interbelică a Boroanei (realitatea interferează cu ficţiunea prin personaje precum boierul Sion, Alexandru Cair, negustorul Gheorghe Grecu, tatăl Naşei Diţa), dar şi cu lumea sau viaţa coidiană a anilor '60-'70, în care personajul principal este istoricul Diogene Sava, un posibil *alter ego* al autorului dacă avem în vedere detalii privind vârsta, preocupările, obsesiile, locul naşterii. Acest Diogene Sava, cel care avea să fie „altfel", traducându-se cu „a fi normal" „pentru că toată lumea o luase razna, era anormală"[3]; este un personaj care dispare subit, prea devreme, în mijlocul acţiunii, la fel cum se întâmplă şi cu autorul (moartea autorului este, de fapt, cauza care a lăsat romanul neterminat, nefinisat).

S-ar putea spune că avem de-a-face cu un roman *zoon politikon* în care ni se dezvăluie „o foame de lumea concretă care se confundă cu foamea de viaţă şi ştiinţa împăcării cu imediatul indiferent de cadrele lui politico istorice."[4] Microrealismul lui Mircea Nedelciu nu se opreşte la aducerea în discuţie a unor întâmplări de ordin ficţional, dar cu substrat real, ci merge mai departe până la includerea în ţesătura romanului a diverse realităţi cu care s-a confruntat un întreg popor, nu doar scriitorul în discuţie. Microrealismul este acompaniat şi întărit de autobiografie, jurnal, intertext, autoreferenţialitate şi, nu în ultimul rând, un pact somatografic care presupune a „reduce încă o dată totul la social, văzut mai degrabă ca un context întâmplător, acceptat de nevoie, al individualităţii. Această lume din afară e în permanenţă conotată de o notă de stranietate [...] Oricât de banale ar fi lucrurile pe care individul le descoperă în jurul său, acestea poartă cu ele o aură metafizică numai a lor, par independente, intangibile, şi de o prospeţime sau o noutate care tulbură corpul, închizându-l în funciara sa incapacitate de exprimare verbală."[5]

Mircea Nedelciu ne vorbeşte, nu doar o dată, despre caracterul general dual al indivizilor, despre suprafeţele vieţii noastre şi despre teama noastră de a trece de la o suprafaţă la cealaltă fără a avea regrete sau momente de ezitare: „Ezităm adesea să trecem dincolo de suprafeţe. Este firească teama de ceea ce ar putea fi obscur, labirintic, periculos dincolo de ele. Uneori, pur şi simplu, nu reuşim să ne imaginăm o cale simplă de întoarcere şi acesta este un motiv suficient pentru a evita traversarea suprafeţei.[6] Astfel, feliile de viaţă, conceptul zoliştilor, se transformă la Mircea Nedelciu în bucăţi de literatură, devin acea *materia mundi* fecundatoare care, pe fondul unei imagistici a comunismului, fixează în transtemporal momentul plenar al derutei existenţiale. Astfel, *Zodia scafandrului* ne coboară, cu voia noastră, a cititorului, în adâncurile subacvatice ale gândirii unui om contaminat cu propria sa existenţă. Paginile de jurnal, sunt nu numai esenţa romanului inedit al lui Mircea Nedelciu, ci şi o cale de supravieţuire în faţa pericolului prăbuşirii din interior. Literatura şi fragmentele de jurnal ale autorului ne ajută să facem distincţia între un roman de suprafaţă şi unul de profunzime, distincţie care, paradoxal, se reliefează în cadrul aceluiaşi roman.

---

[2] Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Colecţia '80, seria Antologii, Piteşti, Paralela 45, 1999, p. 72.
[3] Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, p. 60.
[4] Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice* , p. 74.
[5] *Idem*, p. 72-73.
[6] Mircea Nedelciu, *Zodia scafandului*, p. 6.

Planul non-ficţional al romanului ne plasează într-o lume abisală a omului de gust, a scriitorului căruia i se reprimă dreptul de a-şi face cunoscută judecata de gust şi sentimentul estetic. Lipsa omului interior despre care vorbea Gheorghe Crăciun este contrazisă de aceste fragmente de jurnal care ne dezvăluie nu doar chinul din străfundurile sufletului autorului, ci şi experienţe personale marcante ale scriitorului din perioada nefastă a comunismului. Mircea Nedelciu avertizează cititorul încă din prima pagină a romanului asupra dificultăţii de înţelegere a unui astfel de comunicări: „... între noi sunt posibile neînţelegeri, distorsiuni, efecte de refracţie, carenţe grave de comunicare. Comoditatea v-ar putea determina să abandonaţi o astfel de lectură."[7] Pentru cititor avertismentul poate fi frustrant sau, deopotrivă, incitant. Avertismentul privind dificultatea înţelegerii se repetă de trei ori pe parcursul romanului, ceea ce ne face să credem că autorul ne ia în răspăr sau, paradoxal, ne îndeamnă să abandonăm lectura. Pe de altă parte, acest avertisment este un act de psihologie inversă, o modalitate prin care este stârnită curiozitatea cititorului. Dacă cititorul reuşeşte să depăşească acest prag al lecturii de suprafaţă, în care i se dă totul de-a gata, fără să i se ceară un efort minim de interpretare sau reflectare asupra celor spuse, atunci vom asista la împlinirea, dar şi depăşirea, cred eu, a conceptului de „cooperare textuală" al lui Umberto Eco. Prima etapă a acestei cooperări este capacitatea de interpretare a operei de către cititor şi, prin urmare, salvarea şi aducerea la viaţă a romanului; în asta constă împlinirea conceptului lui Eco. Depăşirea, cea de-a doua etapă, o semnalează, voluntar sau involuntar, chiar Mircea Nedelciu prin dorinţa sa de a fi salvat dintr-un spaţiu limitat al vieţii, dar şi al scriiturii, spaţiu care îşi poate lărgi graniţele doar cu ajutorul cititorului şi al experienţei sale personale ce vine în completarea romanului: „Eu însă, mereu convins că la capătul celălalt al saulei se află un om, continui să scriu. Măcar din curiozitate, acel om ipotetic este capabil să mă salveze."[8] Cooperarea textuală se dedică unei duble salvări: a scriiturii şi a scriitotului, ambele la fel de importante; prin consecinţă, salvarea scriiturii presupune o altă dublă salvare: aceea a salvării planului ficţional, respectiv a salvării planului non-ficţional.

Dacă în ceea ce priveşte planul ficţional, autorul s-a declarat în repetate rânduri adeptul unei teorii care face din autor şi cititor două ipostaze ale demiurgului ficţional, în ceea ce priveşte planul non-ficţional, demiurgul, şi salvatorul, în acelaşi timp, este doar cititorul. Planul ficţional presupune imaginarea „a tot felul de poveşti, încă nereale, construite, înfrumuseţate, dramatizate". Acesta este rolul demiurgului-scriitor. Urmează rolul demiurgului-cititor: „Abia după ce ai terminat de imaginat aceste poveşti el devine real, fiinţă vie şi atunci... trăieşte sau nu. Asta-i! Când ai terminat romanul, începe viaţa, adică acea confruntare dură cu publicul, care, după mode, idei dominante, mişcări sociale, alte mituri, îl iubeşte sau îl ucide" (Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*). Ducerea lecturii până la capăt şi interpretarea scriiturii aduce cu sine salvarea, trecerea de limita suprafeţei şi coborârea în profunzime, în adâncuri; în acelaşi timp, presupune curiozitate şi curaj din partea cititorului, căci include şi respect faţă de cititorul căruia i se adresează ca unei fiinţe cu capacitate proprie de gândire şi nu ca unui individ manevrabil (Mircea Nedelciu).

Privind din altă perspectivă, romanul ne pune faţă în faţă cu o autosalvare prin scris. Fiind victima unui „gâlci", cum este numită boala de către însuşi cel afectat, Mircea Nedelciu ajunge în ipostaza de a defini corpurile dincolo de viaţa socială, dincolo de intimitate, dar alături de fenomenologie. Se face distincţia dintre trup şi corp social. Ameninţarea şi presiunea capătă nuanţe ale absurdului în momentul în care se află în „curtea interioară" îngrădită de un trup canceros şi un corp social, o societate ce seamănă unui pavilion al canceroşilor. Această societate, celula în care este încătuşat spiritul uman, ameninţă sufletul cu o altfel de boală, aceea a reeducării în spirit comunist. În ambele cazuri, al bolii trupeşti şi

[7] *Idem*, p. 5.
[8] *Ibidem*.

al bolii sufleteşti, soluţia este aceeaşi: eliminarea trupului canceros. Spaima produsă de „o tentativă a profunzimii de a penetra suprafaţa spre exterior”[9] poate fi doborâtă doar prin eliminarea răului, prin abstracţia de trup şi corp social, în ideea de a rămâne doar o suprafaţă alcătuită din conştiinţă şi piele. De altfel, începuturile acestui roman corespund atât cu începuturile „gâlciului”, un „necunoscut” cum numeşte boala Nedelciu („necunoscutul a ţâşnit el către tine, te ameninţă şi nu ştii cu ce”[10]), cât şi cu apogeul canceros al societăţii româneşti din 1988.

Simptomele cancerului care acţionează asupra trupului se aseamănă cu cele ale societăţii închistante care acţionează asupra conştiinţei umane pas cu pas ducând până la autodistrugere spirituală. Spre deosebire de societatea care nu poate găsi cu uşurinţă o cale de salvare, spiritul uman, al scriitorului mai are o şansă prin dăruirea totală funcţiei salvatoare a literaturii, a scrisului. Vindecarea trupească şi cea spirituală mai au perspective în aşternerea pe foaie a simptomelor şi a sentimentelor. Profunzimea despre care vorbeşte autorul e o stare necunoscută nu doar pentru cititor, ci şi pentru el însuşi. „Coborârea în adâncuri” presupune o legătură directă între roman şi boală; aşa cum se manifestă boala, cu stadii diverse, fragmentare de linişte sau de febră care îl mobilizează la pat, la fel şi noul roman este compus din frânturi, din felii de viaţă transpuse pe hârtia jurnalului, din amintiri şi din „semnificaţii secundare.” Fervoarea care îl caracterizează în timpul scrierii romanului îl face şi să găsească o altă explicaţie bolii care s-a abătut asupra lui; scriitura îi oferă o cale de scăpare şi din faţa bolii care îl ameninţă, nu doar din faţa regimului care, dacă ar putea, ar pune interdicţie şi pe gândurile oamenilor: „Nu am propiu-zis deliruri din cauza febrei, dar o învălmăşeală de gânduri în care idei de roman se amestecă cu supoziţii despre boală, da.”[11] Ipoteza se dovedeşte a fi salvatoare pentru scrierea romanului şi pentru căpătarea de forţe noi la fiecare pas; e o încercare a eului de a crea un raport cu lumea din afara lui, de recuperare a tipului de literatură „salvatoare” în mod radical şi estetic în acelaşi timp.

Literatura şi scriitura devin astfel terapie; acestea sunt înţelese în pozitiv, ca o consumare a propriului trup sau ca o autodistrugere prin efort intelectual creator cu scopul de a se renaşte spiritual, dar şi fizic, după terminarea romanului. Scrierea romanului devine o parte esenţială a existenţei sale: „corpul meu liber, mediteraneean chiar prin ideea de corp sănătos şi armonios, percepe această aventură în adâncuri la care-l sileşte barbian spiritul ca o incursiune într-un ţinut mult mai rece. Pe scurt, mintea mea imaginează lumea scafandrului şi, instinctiv, visceral, corpul o refuză... mintea mea criptează adversităţile (răceala, gerul) întregii lumi în care trăiesc, frigul ăsta simbolic al societăţii comuniste din România anului 1989, iar corpul refuză în mod natural o astfel de exilare în «Nord».”[12] Se aduce în discuţie o identificare între refuzul categoric al bolii trupeşti, dar şi al „bolii ideologice”, ambele ameninţându-i capacitatea de a crea şi de a gândi liber. Avansarea în roman se produce atât sub auspicii comuniste, cât şi sub auspicii de tip „gâlci” sau „febră periodică familială mediteraneană”.

Trebuie subliniat şi aspectul paradoxal al publicării romanului *Femeia în roşu*, despre care vorbeşte autorul. Acestuia este îi este refuzat dreptul publicării de către două edituri, iar Comitetul Central amână pe termen nelimitat verdictul. Se au în vedere mai multe aspecte care cer timp pentru îndeplinirea lor: „... acolo s-a numărat de câte ori apar Tovarăşul şi Tovarăşa. Să nu cumva să apară vreun alt nume de mai multe ori. Să nu cumva să fie prezentat vreun eveniment din perioada ilegalităţii altfel decât în varianta oficială.”[13] În realitate romanul este amânat, nu refuzat publicării, datorită originii iudaice a Adrianei Babeţi,

[9] *Idem*, p. 8.
[10] *Ibidem*.
[11] *Idem*, p. 135.
[12] *Idem*, p.135-136.
[13] *Idem*, p. 10.

co-autoarea romanului, care ar fi putut să ascundă în contextul romanului lucruri periculoase, dăunătoare sistemului; astfel, se cere o lectură repetată, cât se poate de atentă, cu scopul descoperirii unor asemenea ameninţări literare. Nu este de neglijat nici transpunerea părerii lui Şerban Velescu cu privire la acest roman: „Ăla nu interesează, să ştiţi, chiar dacă e foarte bine scris. Pur şi simplu nu interesează!”[14]

Un alt fragment de jurnal ne pune în temă cu un interviu dat de Dan Petrescu în revista „Libération” şi citit la Europa Liberă, în urma căruia s-a iscat o firavă adiere a vântului de libertate. Condiţia de tânăr scriitor frustrat a respectivului reprezenta o ameninţare pentru regim, astfel că, în scurt timp, se alcătuieşte „la iuţeală o listă cu scriitori mai tineri care ar putea, date fiind condiţiile în care trăiesc, să-şi exprime nemulţumirea în vreun ziar din străinătate.”[15] Adevăratul pericol nu venea din partea scriitorilor, ci din partea străinilor care ar fi putut să se revolte împotriva regimului din România. Un astfel de posibil revoltat poate fi şi tânărul scriitor Nedelciu: „Am aproape 40 de ani şi, deşi am o diplomă de studii superioare şi cinci cărţi publicate, sunt vânzător de librărie, cu un salariu de doar două mii două sute de lei pe lună.”[16] Situaţia nu este particulară scriitorului în cauză, ci este de ordin general, căci se ajunge la un alt tip de cerşetorie lichteriană, „o semicerşetorie ruşinoasă”, o cerşetorie nu doar de ordin financiar sau biologic, ci şi una de ordin intelectual, constând în recunoaşterea, punerea lor în drepturi. Acest lucru poate fi realizat doar printr-o formă de armistiţiu, însemnând acceptarea propunerii de a intra în partid şi, în acelaşi timp, de a trece la o scriitură de ordin ideologic cu şanse sigure de a fi publicată. Refuzul este, bineînţeles, unul categoric şi nu întârzie nici explicaţia: „pentru un prozator adevărat e mai interesantă condiţia de infractor decât aceea de funcţionar al Puterii, plin de obligaţii obscure şi lipsit de orice putere.”[17] Acceptarea unei astfel de colaborări ar fi însemnat resemnare în faţa vieţii şi a suferinţei, în faţa bolii trupeşti şi celei ideologice, reducerea scriiturii la o scară a nimicului, a corpului şi minţii care îşi refuză vitalitatea. Căci literatura ca salvare presupune nu atât explorare a realităţii în datele ei esenţiale, profunde, cât identificarea cu elementele esenţiale din cadrul scriiturii.

Scriitura intimă, sinceră, spontană are expresivitate (voluntară sau involuntară). Scriitura goală se umple de sensuri, lipsa de „stil” devine un stil reprezentativ. Este stilul omului care scrie aşa cum poate şi cum ştie şi, indirect, stilul operei care nu este gândită ca operă. Scopul textului autoreferenţial nu este să seducă, ci să convingă. Seducţia cade în planul secund, iar frumuseţea stilului vine din exactitatea lui. Personajul este în interiorul scriiturii intime. Autorul scrie şi, scriind, narează ceva despre sine, creând un personaj (cel despre care se vorbeşte). Îl putem numi „personajul din subtext” sau „personajul dintre rânduri”. Personajul ascuns este plin de surprize; el se găseşte în situaţia unui film developat, dar netrecut într-o fotografie.

Mircea Nedelciu vorbeşte şi despre un alt „personaj principal”: cititorul. Pentru scriitorul postmodernist, ambiţia maximă se referă la lupta de a face din cititor personajul principal al operei sale. O primă condiţie specificată de scriitor este autenticitatea, mai mult chiar, o „angajare autentică” din partea autorului; acesta trebuie să aibă în vedere o „«masă de cititori» mozaicată şi discronică”[18], căreia să îi îndeplinească pe cât posibil cerinţele; se conturează astfel un pact contextual între cititor şi autor; el încearcă să exprime adevărul lui cât mai aproape de adevărul cititorului; evenimentele relatate sunt comune cu cele ale unui cititor care va căpăta impresia de personaj principal al romanului. O altă condiţie specificată

[14] *Idem*, p. 79.
[15] *Idem*, p. 81.
[16] *Ibidem*, p. 81.
[17] *Idem*, p. 84.
[18] Mircea Nedelciu, *Un nou personaj principal*, „România literară”, nr. 14, 2 aprilie 1987, în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice* , p. 243.

de Nedelciu este aceea a „dedublării cititorului"; se porneşte de la calitatea de cititor de romane, după care se încearcă o transpunere a cititorului în cotidian şi actualitate; este vorba despre acelaşi „cititor contextual" identificat de Umberto Eco, un cititor dator nu numai să recunoască în ceea ce citeşte feliile din viaţa sa, ci şi să le interpreteze, să le găsească o explicaţie pe baza a ceea ce a trăit şi a învăţat.

Tot Mircea Nedelciu face referire la două tipuri de lectură şi, implicit, de lector: „**lectura-întrebare** (când citeşti pentru a-ţi afla sau a-ţi fabrica răspunsul la o întrebare personală) şi **lectura-torpoare** (când citeşti în pat să adormi sau să te uiţi la televizor cu acelaşi scop)" (sublinierile îmi aparţin). Dintre acestea două cea care merită mai multă atenţie pentru analiză este, mi se pare, lectura-întrebare. Nedelciu clarifică un lucru: „întrebarea nu este a cititorului, ci i-a fost propusă ca într-o ghicitoare."[19] Se pronunţă acelaşi autor-contextual care se străduie să realizeze un text transparent, cristalin ale cărui reflexe să aducă aminte cititorului de o frântură de viaţă personală; acest cititor-contextual avansează în lectura textului datorită unei insatisfacţii proprii căreia trebuie să-i găsească un răspuns; este o „lectură-întrebare a unei existenţe-întrebare". Este vorba despre un „pact contextual", cum l-am numit mai sus, realizat prin sugerarea întrebării, observarea ei şi răspunsul la întrebare.

Literatura confesivă oferă iluzia totalităţii fiinţei, cu paradisul şi cu infernul ei. Jurnalul este legat de prejudecata că poţi să te observi şi să te analizezi. De multe ori însă introspecţia rămâne la nivelul unor detalii care, cu greu, pot da o idee despre profunzimile fiinţei, cu greu se pot constitui într-o metafizică a vieţii interioare. Omul care scrie îşi ia libertatea să vorbească la persoana I, pentru sine şi despre sine. Linia de forţă a textului constă în asumarea răului interior, a micului infern lăuntric – momentele de singurătate, grijile, idiosincrasiile, cronica nefericirii. Gheorghe Crăciun recunoaşte, de altfel, că „nu poţi scrie despre actualitate cu sentimentul autenticităţii dacă tu însuşi nu eşti un individ actual şi autentic, dacă viaţa ta nu cunoaşte dinamismul, metamorfoza, contradicţia, tensiunea continuă, vibraţia."[20] Scriitura devine, în egală măsură, un instrument de măsurare a abisurilor fiinţei, un detector al complexelor. Ar trebui ca acest gen de confesiune să elibereze fiinţa de toate prejudecăţile, tabuurile, interdicţiile. Rămâne însă să ne întrebăm cât este de viu, cât este de memorabil, cât de original este cel care (se) povesteşte şi se ascunde în această scriitură rapidă, fragmentară, intermitentă?!

Dar scriitura intimă este duplicitară, complice prin însăşi natura ei. Ea nu-l salvează neapărat pe omul care scrie, sau nu atât cât vrea el să fie salvat. Scriitura-trădătoare, scriitura-duplicitară, scriitura-capcană este genul de scriitură care-şi valorifică propriile inconsistenţe şi infidelităţi. Contextualizarea capătă, astfel, un folos mult mai mare pentru autor, decât pentru cititor. Dar ce se întâmplă cu statutul scriitorului? Mai poate fi el restabilit din ceea ce a reprezentat în multele indecizii ale puterii comuniste? Gheorghe Crăciun ne avertizează: „Existenţa publică a scriitorului nu mai înseamnă mare lucru. Marcat de o senzaţie de insecuritate (într-un sistem care nu dă semne că l-a acceptat şi îl recunoaşte, în sfârşit, drept un producător de bunurisimbolice de care societatea are nevoie), scriitorul acestui moment riscă să o ia razna şi să eşueze în tot soiul de carghioase metafizici care, chipurile, ar reprezenta în lipsă de ceva mai bun, un pact de mântuire pe care l-ar încheia cu propria lui viaţă."[21]

Bibliografie selectivă:

[19] *Idem*, Mircea Nedelciu, *Dialogul în proza scurtă (III). Autenticitate, autor, personaj*, „Echinox", nr. 5-6-7, mai-iunie-iulie, p. 311.
[20] Gheorghe Crăciun, *Autenticitatea ca metodă de lucru*, „Astra", nr. 4, aprilie 1982, în Gheorghe Crăciun, (1999), p. 271.
[21] Gheorghe Crăciun, *Mirări de sceptic optzecist*, în „Interval", serie nouă, nr. 9 (17), *Puterea în cultură*, 1999, Braşov, p. 23.

1. Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*, Colecţia '80, seria Antologii, Piteşti, Paralela 45, 1999.
2. Gheorghe Crăciun, *Mirări de sceptic optzecist*, în „Interval", serie nouă, nr. 9 (17), *Puterea în cultură*, Braşov, 1999.
3. Mircea Nedelciu, *Amendament la instinctul proprietăţii*, Piteşti, Paralela 45,1999.
4. Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului*, Bucureşti, Editura Compania, 2000.

ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), ID134378 financed from the European Social Fund and by the Romanian Government.

LAVINIA HULEA
University of Petroşani

PRE-RAPHAELITE ART AND THE EXPLORATION OF GENDER AND SEXUALITY

Abstract: After the Tate Gallery 1984 exhibition, a significant part of the writings regarding the Pre-Raphaelites focused on gender and sexuality. Modern viewers appear not to feel compelled anymore to agree with the dominant or traditional interpretation of the works of art; on the contrary, they are permitted to set forth new meanings that regard the works and to experiment their own practices of interpretation. And, in the case when such premises are taken into consideration, Pre-Raphaelite painting can be reinterpreted while neglecting the patriarchal ideologies of their time. In the early 1850s, a series of paintings made by certain members of the Pre-Raphaelite Brotherhood conveyed the painters' interest both in male and in female sexuality. Later, by the 1860s, Pre-Raphaelites' erotic explorations of human physical beauty determined the abandoning of complex narratives in favour of representations of single figures that allow the viewers to focus almost entirely on the figure's psychology.

Keywords: Pre-Raphaelite art, gender, sexuality, approach, reinterpretation, meaning.

The Tate Gallery exhibition of 1984 determined a shift in the interpretation of Pre-Raphaelite art: the content of the works was connected with issues specific to the time of their making. The new approach, known as 'the social history of art', was explored mainly by Anglo-American art history beginning with the past decades of the twentieth century and is considered to suit to the interpretation of Pre-Raphaelite art due to certain reasons: the works' own references to issues of their time or the large amount of data regarding the Victorian period – newspapers, books, reports on religion, science, labour conditions and relations, prostitution, etc.

The new type of analysis was different from the previous, biographical interpretations of Pre-Raphaelitism which primarily focused on the lives of the artists and the making of their art and relied on archival sources. Yet, the two modes of interpretation may be seen as sharing, at least, the elements that regard the relation between artistic work and the circumstances of its creation as well as the large amount of information discovered.

After the Tate Gallery 1984 exhibition, a significant part of the writings regarding the Pre-Raphaelites focused on gender and sexuality. A simplified approach of Victorian Age seemed to give priority to those attitudes towards women that considered them either as virtuous or as 'devilish temptresses', a categorization that did not allow a varied range of individual identities, but which regarded women as unable of self-determination and of mastering their own lives. Yet, new evidence has shown that the Victorian period proved, in fact, to be questioning the very issues of sexuality and gender to a much larger extent than the previous periods.

Art history, too, asserts now that the male members of the Pre-Raphaelite Brotherhood supported the aspirations of the women artists belonging and associated with their group (accordingly, William Michael Rossetti valued the work of the women artists of the period in his critical writing) and that they were also open to concepts like women's equality (Burne-Jones, for instance, supported his wife when she decided to candidate for a

parish council). Consequently, it seemed that the Pre-Raphaelite male painters, unlike most of the nineteenth-century artists, did not purposely appeal to 'patriarchal' ideological patterns for their art.

Moreover, according to Lynne Pearce, paintings and literary productions allow reinterpretations that may contradict the prevailing opinions about them or the intentions of their authors; such 'against-the-grain' (a term employed by the German theorist Walter Benjamin in order to characterize historical interpretations that fail to observe the point of view of the ruling classes) interpretations emphasize the perceptions of the modern viewer or reader and leave aside the historical conditioning of the work's making. Consequently, modern viewers should no more feel compelled to agree with the dominant or traditional interpretation of the works of art; on the contrary, they are permitted to set forth new meanings that regard the works and to experiment their own practices of interpretation. And, in the case when such premises are taken into consideration, Pre-Raphaelite painting can be reinterpreted while neglecting the patriarchal ideologies of their time.



D.G. Rossetti - *Found*

In the early 1850s, a series of paintings made by certain members of the Pre-Raphaelite Brotherhood conveyed the painters' interest both in male and in female sexuality. Pictures like *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* (1851) – that focused on the virtuous and vicious male sexuality, with Proteus, the fallen man, and Valentine, the 'upright' man – and *Claudio and Isabella* (1853) by Hunt, or D.G. Rossetti's *Found* (1853) explore sexual morality and display relationships between characters sharing moral conflicts. In the opinion of twenty-first century theorists, the purpose of such paintings had not been the exposure of the Victorian attitude toward sexual morality and they also had not set forth firm conclusions; instead they seem to explore a wide range of issues connected with opposite-sex and same-sex relationships (such is the case, for example, of Hunt's *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* where loyalty of same-sex friendship relates with established sexual pairings and sexual morality or of D.G. Rossetti's *Found* where male innocence encounters female sexual experience).

In order to render such intricate subjects the Pre-Raphaelites drew complex pictorial compositions that were compared with their literary counterparts of the nineteenth century. Yet, their approach seem to differ from the procedure employed by novels due to the fact that they do not possess the means of explaining complex moral implications and of depicting chronological sequences of events. Further considerations upon the Pre-Raphaelites' compositions assert the idea that the viewers become aware of the moral complexity of the depicted scenes through the effort they are required to make in order to extract a coherent narrative out of the juxtaposition of figures while the use of bright colours and minute details appear to convey a sense of tensed situations.



W. H. Hunt – *The Awakening of the Conscience*

It has also been mentioned that various Pre-Raphaelite works of the early 1850s exhibit a 'network of

interrelationships' exploring sexual morality in historical or modern environments. Accordingly, art historian Linda Nochlin has attempted at establishing a connection between Hunt's *The Awakening of the Conscience* - where the emphasis is on the moral awakening of a modern-time woman who looks toward the light from the window - and D.G. Rossetti's drawing *Hesterna Rosa* - 1853 - where one of the two women hides her face in shame rather than gazing at the light as Hunt's character does. Moreover, the two couples in Rossetti's drawing remind the two pairs in Hunt's painting.

Pre-Raphaelite paintings exploring moral sexuality have also been related to the nineteenth-century debates on such a subject-matter. According to W. R. Greg's frequently cited article on 'Prostitution', published in 1850, in the *Westminster Review*, Victorian society implied a single polarized sexuality between active male and passive female partners. Nonetheless, as previously mentioned, twenty-first century critics have shown that Pre-Raphaelite paintings seem to explore a wider range of sexualities that may also include: 'autoeroticism' (for example, Millais' *Mariana*), Virgin's sexuality (D.G. Rossetti's *Ecce Ancilla Domini!*) or 'rustic lovemaking' (Hunt's *The Hireling Shepherd*).



D.G. Rossetti - *Ecce Ancilla Domini!*



W. H. Hunt - *The Hireling Shepherd*

In the same context of intricate possible relationships, Ford Madox Brown's painting entitled *Take Your Son, Sir!* – 1851 and 1856-7, (unfinished), shifts the traditional manner of representing a mother and child - in 'mutual absorption' - and engages a sense of immediacy between the viewer and the characters. The scene may be interpreted either in the context of immorality revealing the sexual sin of the mother or as a celebration of lawful parenthood that unveils the bond connecting mother, baby, and father (who is reflected in the mirror behind the mother's head).

In 1853, Millais made a series of drawings that centred on happy and unhappy marriages - *Married for Money*, *Married for Love*, and *Married for Rank* – and in 1854 he drew another pen and brown ink work known as *Retribution* where he resorted to the characters' hands in order to display the dramatic relationships among the characters. The women in the drawing settle interconnections between them, between them and the children, and between them and the man through their hands which acquire an active part in the scene. On the contrary, the man's hands are not visible – he had put them in his pockets – and he bent his head in a gesture of shame and passivity, explicitly having put aside 'sexual virtue'.

Millais's 'fallen man' is considered to have as an opposite Sir Galahad - the 'virgin knight' who appeared in drawings made by D.G. Rossetti (*Sir Galahad and the Ruined Chapel* – 1859) and Burne-Jones (*Sir Galahad* – 1858) towards the end of the 1850s, suggesting the Pre-Raphaelites' interest in the knight's renunciation of the love of women.



Henry Wallis - *Chatterton*

Although the Pre-Raphaelite painters were known as heterosexual and even homophobic, art historians have also noticed the 'homoeroticism' of certain of their paintings and consider that the manner male and female bodies are rendered by their art is not 'sexless'. Pre-Raphaelite painting shows both robust male types (as in Hunt's *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*) and beautiful male figures that appear in religious (Brown's *Jesus Washing Peter's Feet*) and non-religious contexts (Wallis's *Chatterton*).

F. M. Brown – *Jesus Washing Peter's Feet*



Pre-Raphaelite paintings exploring sexuality are considered to have resorted to various manners of conveying their meaning to the viewers. While, for example, Brown's *Take your Son, Sir* involves a direct engagement between viewer and characters, after the 1850s, there is a change of the manner their paintings address to the viewers, mainly owing to D.G. Rossetti's paintings of women. Later, by the 1860s, issues of sexual morality were replaced by erotic explorations of human physical beauty, circumstances that determined the abandoning of complex narratives and the representation of single figures (J.R.S. Stanhope's *Thoughts of the Past* – 1858-9) that allow the viewers to focus almost entirely on the figure's psychology.

Further analyses referring to Pre-Raphaelite art (J.B. Bullen, 1998) have outlined two distinct women types to be found in their paintings: the 'fallen woman' and the 'sexualized woman'. The first type is always represented as part of a narrative that exploits the 'fall' from sexual respectability (for instance, the narrative of Hunt's *The Awakening Conscience*); on the contrary, the representation of the second type does not imply the narrative context and seems not to be possess a strong sense of moral judgment (as in the case of D.G. Rossetti's *Fazio's Mistress*). Such pictures are representations of sexuality that appear to engage the viewer erotically with the scene and, as art historians noticed, they did not exclusively display female figures. Accordingly, Simeon Solomon, who came closer to Pre-Raphaelite circles at the end of the 1850s, reinterpreted the eroticized female figure and made pictorial representations of beautiful men (*Bacchus* – 1867) that can be read as sensuous figures and not as characters in a narrative situation. Victorian critics have also noticed the dreamy, unfocussed expression of the female or male figures in these pictures of erotic engagement that was seen as expressing erotic availability to the viewer (the expression appears in both Rossetti's *Fazio's Mistress* and in Solomon's *Bacchus*).



S. Solomon - *Bacchus*

Simeon Solomon also produced paintings that approached homosexual themes – in 1873, he was convicted for homosexual activities – which although were not exhibited in public, found a wide audience owing to photographic reproductions (the watercolour *Sappho and Erinna in a Garden at Mitylene* - 1864). Pre-Raphaelite theorists have nonetheless stressed that Solomon's homoerotic works should not be perceived as separated from the paintings of his heterosexual Pre-Raphaelite friends. Owing to the collaborative practices developed by the artists gravitating around D.G. Rossetti in the 1860s, Solomon's works on homosexuality emerged from the same milieu as the eroticized figures of Rossetti or the androgynous male figures of Burne-Jones.

While in the early 1850s, a series of paintings made by members of the Pre-Raphaelite Brotherhood conveyed the painters' interest both in male and in female sexuality, by the 1860s, the Pre-Raphaelites began their erotic explorations of human physical beauty, circumstances that resulted in the abandoning of complex narratives and the representation of single female and male figures; nonetheless, both the earlier approach, which appear not to demand the implication of the viewer, and the subsequent one, that was noticed as erotically engaging the viewers, are considered to be definitely and genuinely Pre-Raphaelite.

References

Barringer, T. 2012. *Reading the Pre-Raphaelites.* New Haven and London: Yale University Press.

Bullen, J.B. 1998. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism.* Oxford: Clarendon Press.

Cherry, D. 1993. *Painting Women: Victorian Women Artists.* London and New York: Routledge.

Hilton, T. 1976. *The Pre-Raphaelites.* London: Thames & Hudson.

Hunt, W. H. 1914, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. E. P. Dutton & Company, New York, accessed on 21.05.2014, http://archive.org/details/premp02hunt

Marsh, J. 1987. *Pre-Raphaelite Women.* London: Guild Publishing.

Meisel, M. 1983. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in the Nineteenth Century England.* Princeton: Princeton University Press.

Nochlin, L. 1991. *Women, Art, and Power and Other Essays.* London: Thames & Hudson.

Pearce, L. 1991. *Woman/Image/Text: Readings in the Pre-Raphaelite Art and Literature.* Toronto and Buffalo: University of Toronto Press.

Pollock, G. 1998. *Vision and Difference.* London and New York: Routledge.

Prettejohn, E. 207. *The Art of the Pre-Raphaelites.* London. Tate Publishing.

Sonstroem, D. 1970. *Rossetti and the Fair Lady.* Middletown: Wesleyan University Press.

IONEL VALENTIN DEDU
West University of Timişoara

ROMANIAN PAREMIOLOGY, THESAURUS FOR MULTIDISCIPLINARY SCIENTIFIC RESEARCH

Abstract: Paremiology was somehow the field of study largely assumed by linguists and ethnologists, but lately other fine arts sciences have focused on its history, psychology, sociology, and anthropology. The conceptual content of Romanian Proverbs covers every aspect of social life. All abstract concepts such as truth, goodness, faith, and practical concepts (seedtime and harvest, wedding, family, play, social relationships, politics) are represented in the content area of Romanian proverbs – and all can be studied in the context of Romanian paremiological sources. The purpose of this paper is to present a (apparently) new research framework that can be extremely fruitful and productive. Romanian Proverbs make up a treasure waiting to be explored. Romanian proverbs present the life of the Romanian people from many perspectives (family, society, inner experience, identity, values, moral profile) waiting to be (re)discovered, analyzed and undertaken.

Keywords: paremiology, proverbs, Romanian proverbs, national identity, pluridisciplinarity, interdisciplinarity.

Paremiological literature is a generic concept with which we identify writings that include proverbs, sayings, phrases, and aphorisms from the beginning of mankind until today. Paremiological literature can be identified with wisdom or sapiential literature, but this notion emphasizes proverbs content rather than on their source and condition, thus eluding the ethnological sense.

The sapiential literature is usually considered a high class literature, while proverbs express the identity of a nation. The sapiential literature encompasses several genres where stoning expressions are collected in order to compress the wisdom of generations and passing it on in an accessible and memorable way. Thus, we are dealing with proverbial wisdom, monologues and dialogues, poems, fables...

The origin of wisdom literature, or sapiential, or paremiological can be found in that short and full of content popular phrases, which are designed to observe and illustrate life in a motivational way. The transition from the oral to the written form took place in Egypt around 2500 BC (eg *The Instruction of Ptahhotep*)[1], and in Sumer a little later. Throughout the Middle East there was a class of scribes who had the role to collect and polish wise sayings. They usually work under the patronage of the royal court. Sources of sayings were diverse: from schools of that times, either from the wise men who made up sayings, proverbs and riddles, or of the circulating among rich people of that time.[2]

Sapiential Biblical literature, which main feature is the teaching based on experience, tradition and the "way of the world" does not focus on direct divine disclosure as a source of truth (as in the Torah or the Prophets). This body of literature has its roots in antiquity, although it is associated with Solomon, includes observations of many wise men.[3]

[1] Nicolas-Christophe Grimal, *A History Of Ancient Egypt*, 1st ed. (Oxford, UK: Blackwell, 1992)

[2] J.D. Douglas, *Dicţionar biblic.* (Oradea: Editura Cartea Creştină, 1995), 206, 207.

[3] Patzia Arthur G., şi Petrotta Anthony J. *Dicţionar de studii biblice*. (Cluj: Editura Logos), 2008.

Traditionally considered sapiential Biblical books are Proverbs, Job and Ecclesiastes (Song of Solomon is included as well, according to some classifications) and Sirach (Ecclesiasticus) and the Wisdom of Solomon, the apocryphal book. There are strong sapiential influences in Psalms (eg., Psalm 1) and in many other books (eg., the narrative cycles about Joseph in Genesis, and those about Daniel and his friends, and we can add the narration about Esther). Wisdom is accessible to all, as it seeks to teach people to live judicious ways and recognizing God's intentions towards its creation. However, wisdom teachings are transmitted through "moral words" and, therefore, require the ability to interpret, the patience and the desire to investigate the riches of this life (Proverbs 1:2-6). Ancient Israel's contribution to this literature, the widespread, is the statement that has its source in God, in the "fear of the Lord" (Proverbs 1:7).

Proverbs penetrated spontaneously and often massively in early writings of mankind.[4] They came with stories, songs, ballads, poetry, prophecy, lamentations, popular celebrations and rituals, but also had an additional feature, that ancient people, like those of today, were free to use them without a particular context. The proverbs have become perennial and varied sapiential genre of ancient writings. Before they can be collected by Ezra, Solomon and Hezekiah in the Bible, and Herodotus in Iliad and Odyssey, they circulated orally, and the source and origin of many cannot be identified. By entering into written texts became known, spotted and stored.

Thus there were formed the "distinct forms of art and thought." [5] We encounter in the poetry of Thracian Greeks: Aeschylus, Sophocles, Euripides, in Latin writers like Marcus Aurelius, Horace, and Adrian. They initiated the paremiological poetry that was held in high esteem during the Renaissance.[6] Erasmus of Rotterdam has collected and commented more than 5000 proverbs in *Adagia* from Greek and Latin writers.[7]

Paremiological containing writings existed in all cultures and eras. We illustrate this idea by Cogito Collection from Albatros Publishing House, in Romania before 1989. These collections of proverbs selected topics and cultural origin as a treasure of knowledge, of a people or era. For example, *Proverbe şi cugetări armeneşti* (Armenian Proverbs and Thoughts), *Proverbe turceşti* (Turkish Proverbs), *Proverbe şi cugetări bengaleze* (Bengali Sayings and Thoughts), *Proverbe, maxime şi aforisme arabe* (Arabic Proverbs and Aphorisms), *Spicuiri din înţelepciunea spaniolă* (Spanish wisdom), *Proverbele româneşti şi proverbele lumii romanice* (Romanian Proverbs and Roman World Proverbs), *Proverbe şi cugetări despre omenie* (Sayings and thoughts about honor), *Proverbe şi cugetări despre patrie* (Sayings and Thoughts About the Country), *Munca reflectată în proverbele lumii* (Labor Reflected in World Proverbs), *Proverbe şi cugetări despre dragoste* (Sayings and Thoughts about Love), *Femeia în proverbele şi cugetările lumii* (Proverbs and Thoughts about Woman), *Proverbele lumii despre calităţi şi defecte* (Proverbs World about Strengths and Weaknesses).

Proverbs were the literary inspiration, but also the means by which they were born, were polished and especially spread. In the Romanian literature, the mark of paremiology is very pronounced. *Povestea vorbii* (The Story of Speaking), by Anton Pann, Creangă's writings, Caragiale, Alecsandri, Eminescu, Slavici, Goga, Agârbiceanu, Voiculescu, *Scrisoarea XII* - Pacală and Tândală (Letter XII) of Costache Negruzzi.

I. C. Chimiţia made a very useful terminological distinction between *paremiology* (science of proverbs) and *paremiography*, the process of gathering proverbs in collections and

[4] George Muntean, *Postfață* la *Proverbe românești*. (București: Editura Minerva, 1984), 379.

[5] Idem.

[6] Ion Dodu Bălan, *Cartea înțelepciunii populare. Proverbe.* (București: Editura Eminescu, 1974), XII.

[7] George Muntean, *Postfață* la *Proverbe românești*. (București: Editura Minerva, 1984), 381.

dictionaries. [8] If we accept this distinction, we are dealing with two different approaches about proverbs: (1) collections of proverbs and (2) research upon proverbs. It is clear that we made a lot of collections of proverbs, but less studies and researches upon proverbs. Researches on proverbs must not be assumed by only one academic field, but must be a crossed effort of many researchers in different fields such as ethnology, linguistics, psychology, sociology, history, philosophy, and ethics.

Let's mention works related to paremiology. The first work identified as paremiological is a translation done in the late 16th century called *Albinuşa*. The first collection of Romanian proverbs belongs to Iordache Golescu and is called *Pilde, povăţuiri şi cuvinte adevărate* (Parables, exhortations and words of truth), which remained in manuscript until 1973. [9] In 1840, Gheorghe Barițiu launched a new collection of *Proverbe românești* (Romanian Proverbs), which included 65 paremiological units. Other 319 are contained *Diourile pentru minte şi literatură*, in 1846, by Al. Papiu-Ilarian. These two collections were not known to I. A. Zanne and, according to Vasile Netea who republished them in 1967, they are distinguished "by direct folk origin of the collected proverbs and vernacular lexicon, lacking of neologisms and forced construction."[10]

To these are added: I. C. Hinţescu, *Proverbele românilor* (Romanian Proverbs), Sibiu, 1977, and P. Ispirescu, *Zicători populare* (Popular Sayings), published in 1882. The largest collection of proverbs unquestionably belongs to Iuliu A. Zanne (1895-1903), *Proverbele românilor* work in ten volumes. Almost all other subsequent collections of proverbs have been reported in the work of Iuliu Zanne. It is worth mentioning the effort of George Muntean, who summarized Romanian proverbs in an anthology of 8177 units (1968), which adds an annex in 1984 with the second edition of his book.

The list of works related to paremiology have to remember the name of G. Dem Teodoresc, who in 1877, used for the first time scientific criteria for his paremiological research in his work *Cercetări asupra proverbelor române, cum trebuie culese şi publicate* (Researches on Romanian Proverbs, How to collect and publish them), and he mentioned the need for necessary items such as alphabetical Index, Index of topics, comments, a glossary of rare expressions...[11]

Other author worth to mention is Haşdeu in *Etymologicum Magnum Romanniae* (1893) in "Revista Nouă" (1893-1894) and "Familia" (1894). For Haşdeu, proverbs are the predominant source of ideas for fairy tales.[12] Moses Gaster gave attention to Romanian proverbs in *Literatura populară română* (1883) and considered it „currency exchange" in relations between people. Mihai Eminescu gives poetic sound to Romanian proverbs (1976) in his poetry and in his articles and emphasized the importance of gather these "gems of thought of Romanian people".[13]

In the early twentieth century, the paremiological research has been carried forward by George Coşbuc in the magazines like "Vatra", "Epoca" and "Albina" (1903).[14] Coşbuc identified sources of proverbs, illustrated and commentd on them. The everyday experience,

[8] Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești.* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983), 15.

[9] Perpessicius (pseudonim al lui Dumitru S. Panaitescu). *Mențiuni de istorie literară și folclor (1948-1956).* (București: Editura de stat pentru literatură și artă, 1957), 220.

[10] Vasile Netea, „Primele colecții de proverbe românești publicate" în *Studii de folclor și literatură*. (București, 1967), 422, 423.

[11] Constantin Negreanu, *Structura proverbelor românești.* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983), 23.

[12] Ibidem, 22.

[13] Mihai Eminescu, *Opere*. (vol. VI) (București: Editura Academiei, 1964), 16.

[14] George Coșbuc, *Despre literatură și limbă.* (București: Editura pentru literatură), 1960.

history, nature observation, ridiculousness, legend, fable, tradition, written literature and the spirit of Romanians have produced those "quintessential folk wisdom" with simple, stereotypical and crystallized shape, to impress upon the crowd. "People love the shape", said Coşbuc "the rhyme, the spirit, the joke, the enigmatic phrases, the paradoxical contrast".[15]

A long enough period of time, paremiological research was neglected, although there is a wealth of material for study. This idea is emphasized by the great paremiologist after The Second World War, IC Chimiția (1960). He noted: "Paremiology studies remained at a low level." [16] After that moment appears other studies, usually from philological and ethnological field, later on. The paremiology spectrum is expanded by the structuralist and semiotic analyzes signed by Sanda Golopenția-Eretescu (1965, 1972).

We have to mention the importance of George Muntean considerations, made first in the *Preface* to the collection of Romanian proverbs *Apa trece, pietrele rămân* (1966), (Water passes, the stones remain) subsequently developed in his second edition of his book in 1968. George Muntean continued his study in 1969 in *Cercetări literare* şi *Interpretări şi repere* (1982) as in 1984 to provide the most comprehensive study in the *Afterword* to the anthology of *Proverbe româneşti* (Romanian Proverbs).

Another outstanding contribution belongs to Pavel Ruxăndoiu, who examines the internal nature of proverbs and their expressive capacity (1972 – *Aspectul metaforic al proverbelor* [The metaphorical aspect of proverbs]), and then the other two studies about the functions of proverbs (1972, 1973) and social and educational function. In 2004 published a paper *Proverb şi context,* (Proverb and context) in which discusses the cultural significance of the proverb. Elena Slave studying *Organizarea sintagmatică şi semantică a proverbelor* (Syntagmatic and Semantic Organization of Proverbs) and establishes a set of principles underlying the structure of proverbs. Victoria Stroescu (1975) analyzes the proverb strictly grammatically and sees the proverb as a sentence or phrase that is subject to the rules of syntactic structure. Cezar Tabarcea (1982) introduces the idea of interdisciplinary in the paremiological study by referring to the mathematical aspects of proverbs. In history of Romanian paremiology we need to mention Maria Vulişci-Alexandrescu and Eugenia Dragoș (1977), who highlights the peculiarities of proverbs including virtual meaning and lack of parts of the sentence, in particular predicate. Ovidiu Bârlea (1979) considered the proverbs a species that "feeds from metaphor". For Nicolae Roșianu (1979), the fundamental characteristic of paremiology is the stereotyping aspect.

Paremiology was somehow the field of study largely assumed by linguists and ethnologists, but lately other fine arts sciences have focused on its history, psychology, sociology, and anthropology. An example of this is the study about compliance behavior of Romanian people revealed by Romanian proverbs.[17]

Multidisciplinary character of Romanian proverbs analysis is illustrated by the specific approach of every domain of science that brings a unique contribution to the Paremiological Romanian heritage. I will illustrate this point of view by appealing to the example of the social sciences.

Sociology: the proverb is a social fact

[15] Ibidem, 209.

[16] I. C. Chimiția, „Paremiologie", *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 9, pp. 461-484, (Bucureşti, 1960), 474.

[17] Septimiu Chelcea, *Opinia publică. Gândesc masele despre ce şi cum vor elitele?* (Bucureşti: Editura Economică, 2002), 147-149.

Sociology can be defined as a social science that studies the social rules and processes that bind and separate people not only as individuals but as members of associations, groups and institutions. "Sociology postulates that social facts are subject to order and intelligibility." [18] Sociology assumes the role of science that investigates social facts as specific and irreducible to other phenomena (Auguste Comte), consider social facts as objects (Émile Durkheim).

Thus, in relation to sociology we can make some statements about proverbs:

- The proverb is a social fact. The proverbs are a legacy that the individual assumes in relation to other people. The proverb is outside for the individual and exert a social constraint.
- The proverb is a knowable fact. A proverb (or a sum of proverbs) can be transformed into an analytical object. It can be studied individually by its inner relations (structure, concepts, and language) and in relation to society. Thus, based on sociological research methods it can be analyzed how Romanians proverbs are used in public speeches, media, newspapers, magazines, literature. What are the social issues prevailing Romanian paremiology? What are the most famous and used Romanian proverbs?
- The proverb is a composed social structure of several elements, such as judgments, emotions, reasoning, culture, traditions, opinions, attitudes, beliefs, social norms, and values.
- Romanian paremiology can be treated as a whole. Paremiological field can be circumscribed by specific methods of sociological research and analyze various factors that may affect Romanian paremiology, and which are themselves affected by our paremiological structure: psychological, historical and social factors.

Psychology: proverbs as self-expression

Psychology is "the science of mental facts"[19] and consider man as an individual, beginning from his behavior to determine mental functions and mental processes such as intelligence, memory, perception, and internal and subjective experiences, such as feelings, hopes and motivation, conscious and unconscious processes.

Thus, in relation to psychology, we can make some statements about proverbs:

- Proverbs are a representation of the self in relation to each other. How proverbs are selected and used in communication, the tone with which they are spoken, emotional load, spontaneity, creativity, and motivation may be revealed with Romanian paremiological study. Romanian Proverbs reveal Romanian nature with all customs and their flaws.
- Proverbs are an expression of emotional memory of the Romanians. Emotion is lived and expressed. And even if they lose intensity with the cancellation of its object, its memory remains. The proverbs are given positive and negative emotions, central or peripheral: fear, anger, love, ambition, frustration, guilt, hatred, helplessness, hostility, humility, good mood, loneliness, anxiety, tension, shame, contempt, jealousy, contempt. Examples: ***Iubirea*** *trece prin apă, nu i-e* ***frică*** *că se-neacă,* ***urâtul*** *trece pe sec şi strigă: „Mă-nec! Mă-nec!”* (*Love* goes through the water, *not afraid* that it drowns *ugly* goes dry and cries,

[18] Jean Caune, *Cultură şi comunicare.* (Bucureşti: Editura Cartea Românească, 2000), 46.
[19] Norbert Sillamy, *Dicţionar de psihologie.* (Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic, 2000), 247.

"I drown! I drown!") / *Fără **mânie** nu-i **iubire**.* (Without *anger* the love is not possible.) / *Nu **frică**, ci **ruşine** să însufleţeşti la copil, că **ruşinea** cea mai mare dă orice pedeapsă.* (Not *fear*, but *shame* inspire to a child, because the *shame* is greater than any punishment.)

Social Psychology: proverb, element of national identity

The place of social psychology as autonomous science divided by psychology and sociology was quite recently, although the case for this science began several decades ago. Social psychology can be defined as "the scientific study of the real or imagined interaction of social actors (individuals, groups) within a social context, cultural and historically determined." [20]

The basic concepts of social psychology are social phenomenon, interaction, social influence, individual behavior and group behavior, attitude, opinion, public opinion, social identity, stereotypes, social memorial... Theories of social psychology can be applied depending on field of interest: mass communication, the organizational, legal, educational, or political domain.

Due to the above statements, we can apply the concepts and theories of social psychology in the study of Romanian paremiology.

Identity, self-image and personality of Romanians are illustrated in reading expressions of Romanian paremiology items.

- Proverbs gives us an identity construction of the Romanian.

For exemple:

Romanian	English
Dă-i, Doamne, mintea românului cea de pe urmă.	O Lord, Give to the Romanian the later mind.
Copiii numeroşi sunt bogăţia românului.	The multitude of children are the wealth of the Romanian.
„Scăpă-mă, Doamne! -Dă din mâini, Române!”	"Save me, O Lord! Save yourself, Romanian!"
Românul e tăcut, dar e de temut.	The Romanian is silent, but it is feared.
Românul nu piere.	The Romanian will not perish.
Românul ştie multe a suferi, dar nu a uita.	The Romanian knows how to suffer, but not to forget.
Românul tace şi face.	The Romanian is silent, and makes things happen.
Dumnezeu să te ferească de român ciocoit şi de ţigan boierit.	May God protect you from a slaved Romanian and an enriched Gypsy.
Ca bietul român, săracul, îndărăt tot ca racul.	Poor Romanian, backwards like the crayfish.
A fi român, nu glumă.	To be Romanian, not a joke.
Românul s-a născut poet.	The Romanian was born to be a poet.

[20] Septimiu Chelcea, *Experimentul în psihosociologie.* (Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982) apud. Gavriliuc, Alin. *De la relațiile interpersonale la comunicarea socială.* (Iaşi: Editura Polirom, 2006), 11.

Social identity is a complex concept and difficult to be circumscribed to a broad definition. However, we can trace some key elements of identity: [21]

- Identity is set out in a specific context, a context that determines a particular type of identity.
- Identity requires the presence of an active social subject that turns the principle of identity (A = A) in an expression report.
- Assertion of identity is mediated by a speech (speech which categorize) addressed to a proper target.

Collective identity is built all on the basis of this structure: specific social context, social subject, identity discourse, the target... The social subject, in our study, may be represented by the Romanians, seen as a nation, which, in a determined context, such family, build a paremiological discourse (which starts from the actual situation and we are moving towards what we want to leave to the future generations as a heritage) to a recipient who interprets this discourse on its defining elements. Paremiological identity discourse is not a conscious and planned product, but it states cardinal features of Romanian profile. Who uses this discourse is sometimes the recipient's. Otherwise, paremiological expressions have a reflexive role in our narrative identity.

If we analyze the proverbs above, we can share some identity data of the Romanians. I selected only that proverbs that include the term "Romanian" to restrict analysis and to illustrate what the Romanian says about himself. There are thousands of proverbs, but very few paremiological units use the word "Romanian".

Thus, these proverbs states:

- The resistance of Romanian to all kinds of vicissitudes and hardships.
- The trend of Romanian toward behavioral compliance.
- Tendency to decide in a later regretted way.
- The urge to take their fate into their own hands and overcome the condition of humiliation.
- The Romanian has a tendency to adapt himself depending on the social context.
- The Romanian tends toward sensitivity, beauty and poetry.

From this proverbs we can see the face of a Romanian which is sad, reconciled with the fate that doesn`t push him too hard, a Romanian who is thankful with what he has and enjoys his family. If he is left alone, he will not take the initiative, will not make revolution or war, shall be obedient and will look to have an acceptable living. The Romanian is not proud by nature, is quiet and reserved, resistant and hardened, waiting for perfect time to action and he will do it only when is necessary.

Conclusions

I wanted to illustrate the fact that the Romanian proverbs can be approached from various angles. I hope that this work will open up the appetite for researches in paremiological field. Personally I made a research about family life in Romanian proverbs with unexpected results for me. After that step I left with the desire to get back to the Romanian paremiological treasure to ask new questions and to find new answers. Is this treasure a kind of Pandora's Box for us? There is someone afraid about the discoveries that will make us to explore this heritage? Can we cope with the knowledge that it will be revealed to us? Or we can make a comparison between the Romanian paremiological profile and the Romanian identity analyzed with instruments of other scientific fields.

[21] Alin Gavriliuc, *De la relațiile interpersonale la comunicarea socială.* (Iași: Editura Polirom, 2006), 207, 208.

Regardless of the approach, Romanian proverbs are an ocean that contains psychological, sociological, historical, linguistic, and cultural information. This text is a plea for understanding and appreciating this treasure called "Romanian Proverbs", which can be valued not only from a poetic perspective, linguistics, folklore and literature, but also an open analytical multidisciplinary research.

Among other approaches, this paper says some things that are presented as hypotheses for other researches:

Romanian Proverbs are an actual (psycho-sociological) mirror of Romanian people.

The Proverbs can say about us more than we are prepared to hear at first glance.

Proverbs present an epistemological content that can be analyzed with scientific instruments.

Each Paremiological unit can be analyzed separately and grouped.

Paremiological units can be complex conceptual structures that can be the basis for testing scientific hypotheses or social theories.

I let this work open as an invitation to a new adventure that we can uphold together, a scientific adventure, in which the Romanian proverbs can be allowed to say how much of what they can say.

Bibliography

Grimal, Nicolas-Christophe. *A History Of Ancient Egypt.* 1st ed. Oxford, UK: Blackwell, 1992.

Bălan, Ion Dodu. *Cartea înțelepciunii populare. Proverbe.* București: Editura Eminescu, 1974.

Caune, Jean. *Cultură şi comunicare.* București: Editura Cartea Românească, 2000.

Chelcea, Septimiu. *Experimentul în psihosociologie.* București: Editura Științifică şi Enciclopedică, 1982.

Chelcea, Septimiu. *Opinia publică. Gândesc masele despre ce şi cum vor elitele?* București: Editura Economică, 2002.

Chimiţia, I. C. „Paremiologie", *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 9, pp. 461-484, 1960.

Chimiţia, I. C. *Folclorul românesc în perspectivă comparată.* București: Editura Minerva, 1971.

Coșbuc, George. *Despre literatură şi limbă.* București: Editura pentru literatură, 1960.

Densușianu, Ovid. *Folclorul. Cum trebuie înțeles. În Flori alese din cântecele poporului.* București, 1963.

Douglas J.D. *Dicționar biblic.* Traducere de Liviu Pup şi John Tipei, Oradea: Editura Cartea Creștină, 1995.

Eminescu, Mihai. *Literatura populară*. (Ediție critică îngrijită de D. Murășanu) București: Editura Academiei, 1964.

Eminescu, Mihai. *Opere*. (vol. VI) București: Editura Academiei, 1964.

Eminescu, Mihai. *Cugetări.* București: Editura Albatros, 1979.

Gavriliuc, Alin. *De la relațiile interpersonale la comunicarea socială.* Iași: Editura Polirom, 2006.

Muntean, George *Prefață* la ediția *Apa trece pietrele rămân - Proverbe românești.* București: Editura pentru literatură, 1968.

Muntean, George. *Cercetări literare.* București: Editura pentru literatură, 1969.

Muntean, George. *Interpretări şi repere.* Iași: Editura Junimea, 1982.

Muntean, George. *Postfață* la *Proverbe românești*. București: Editura Minerva, 1984.

Muntean, George. *Proverbe românești*. București: Editura Minerva, 1984.

Muntean, George. *Proverbe românești*. București: Editura pentru literatură, 1968.

Muntean, George. *Apa trece pietrele rămân - Proverbe românești.* București: Editura pentru literatură, 1966.

Negreanu, Constantin. *Structura proverbelor românești.* București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

Netea, Vasile. „Primele colecții de proverbe românești publicate" în *Studii de folclor şi literatură*. București, 1967.

Patzia Arthur G., şi Petrotta Anthony J. *Dicționar de studii biblice*. Cluj: Editura Logos, 2008.

Perpessicius (pseudonim al lui Dumitru S. Panaitescu). *Mențiuni de istorie literară şi folclor (1948-1956)*. București: Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957.

Pop, Mihai şi Ruxăndoiu, Pavel. *Folclor literar românesc.* București: Editura didactică şi pedagogică, 1978.

Ruxăndoiu, Pavel. *Aspectul metaforic al proverbelor,* în „Educație şi limbaj". București, 1972.

Ruxăndoiu, Pavel. *Funcția socială a proverbelor,* AUBLLR, XXII, Nr. 1, 1973.

Ruxăndoiu, Pavel. *Proverb şi context*. București: Editura Universității din București, 2004.

Sillamy, Norbert. *Dicționar de psihologie.* București: Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Șăineanu, Lazăr. *Încercare asupra semasiologiei limbii române. Studiu istoric asupra tranziției sensurilor.* RIAF, Anul III, Vol. VI, 1887.

Zanne, Iuliu A. *Proverbele românilor.* vol. I-X, București. Sosec, 1895-1903.

Acknowledgement:

This work was coffined from the European Social Fund through Sectoral Operaţional Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, *Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.*

SIMONA NICOLETA STAICU
"Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

PARADYGMATIC RELATIONS IN MEDICAL TERMINOLOGY: HOMONYMY, PARONYMY, MERONYMY

Abstract: The aim of this paper is to outline a projection of the Romanian medical terminological system on the overall plane of language vocabulary and determine the interferences that occur within „interstylistic" projections, namely, within the relations between medical terms belonging to specialized languages and common terms compared to their lexical correlatives from other stylistic registers. A special attention is given to lexical omonymy, paronymy and meronymy, semasiological categories less analysed within medical terminology. From the point of view of terminology, therefore, the lexicon of a language consists of the many separate subsystems representing the knowledge structure of each subject field or discipline. Each knowledge structure consists of variously interlinked concepts and medical terminology can be analysed from this perspective, namely the lexical-semantic one.

Keywords: medical, terms, meronyms, homonyms, paronyms.

1. Structurile terminologice reprezintă un univers relativ închis şi, de aceea, sunt mai perceptibile şi presupun mai puţine dificultăţi în reprezentarea lor. Autorii de dicţionare terminologice, denumiţi în cercetările mai recente din domeniul investigat în lucrarea de faţă, „terminografi" [L'Homme 2004 *passim*], operează cu astfel de structuri în reperarea termenilor. Terminografii ţin cont de diferitele relaţii semantice în care intră termenii unui anumit domeniu.

Există mai multe tipuri de astfel de relaţii, care, urmând una din cele două direcţii, cea conceptuală sau lingvistică, diferă ca preponderenţă şi varietate. Astfel, o primă cale de structurare este cea a „claselor tematice" [L'Homme 2004: 84], potrivit căreia domeniile de specialitate se ordonează ierarhic, fiecare termen ataşându-se unui anumit domeniu sau subdomeniu. O astfel de ordonare taxonomică a termenilor pe domenii şi subdomenii este foarte necesară terminografilor în selecţionarea şi descrierea termenilor şi este în concordanţă cu perceptele susţinătorilor opticii conceptuale.

Numeroasele tipuri de clasificări tematice din lexicul medical descriu structurile fără să releve în mod direct sensul acestora, ele vizând domeniile, reprezentările conceptuale în consens cu cunoştinţele ştiinţifice din aceste domenii.

Spre deosebire de reprezentările conceptuale, relaţiile lexico-semantice, chiar dacă sunt apropiate de primele, pun în lumină mai pregnant statutul semantic şi contextual al termenilor. Pe de altă parte, nu trebuie neglijat faptul că termenii, dincolo de referinţele lor la noţiuni, aparţin diferitelor părţi de vorbire şi se actualizează în context, şi că în multe situaţii este foarte dificil să se facă o departajare clară între ceea ce este conceptual şi ceea ce este lexical.

O analiză a claselor paradigmatice care se stabilesc la nivelul terminologiilor poate pune în evidenţă relaţiile de polisemie, sinonimie, şi antonimie, ajutând la identificarea sensului specializat şi la confirmarea apartenenţei la un anumit domeniu sau subdomeniu. Dintre relaţiile lexico-semantice proprii termenilor, în general, termenilor medicali, în

particular, un loc important, dar mai puţin supus analizei terminologice îl ocupă *omonimia, paronimia, meronimia,* aspecte pe care le vom analiza detaliat în lucrarea de faţă.

Dezvoltarea ştiinţifică şi explozia informaţională au determinat schimbarea teoriei lui Wüster, în care cuvintele căpătau calificarea de termen numai dacă întruneau calităţile unei etichete, respectiv nu erau acceptate relaţiile de polisemie, sinonimie sau antonimie; în prezent teoreticienii lingvişti tind spre acceptarea ideii că unităţile terminologice prezintă numeroase trăsături proprii altor unităţi ale limbii naturale şi altor sisteme simbolice non-lingvistice. De altfel, *comunicarea specializată* nu e o formă complet diferită de *comunicarea generală*, iar cunoştinţele ştiinţifice nu sunt nici uniforme şi nici total separate de cunoştinţele generale. Termenii, ca unităţi lingvistice ale limbajului ştiinţific, sunt dinamici, au capacitatea de a trece, cu uşurinţă, dintr-o specialitate în alta, mobilitate manifestată şi faţă de lexicul comun [Cabré 2000: 12-15].

Chiar dacă viziunea asupra problemelor legate de relaţiile semantice realizate la nivelul termenilor s-a schimbat, trăsăturile specifice care îi diferenţiază de unităţile lexicului comun (univocitatea, monoreferenţialitatea şi monosemia) sunt recunoscute în continuare, fiind identificate la nivelul textului/ contextului şi trimiţând la o realitate unic determinată dintr-un anumit domeniu. Dezambiguizarea devine necesară pentru înţelegerea corectă a sensului unităţilor lexicale.

Trebuie făcută de la început distincţia între termenul specific, aparţinând unui domeniu, pe de o parte, şi aceeaşi unitate lingvistică funcţionând în cadrul lexicului general, căci, aşa cum arată Mihai Nistor, preluând ideea lingvistului rus Reformatski [Nistor 2000: 41], în afara câmpului terminologic, termenul îşi pierde caracteristica sa de termen: doar în interiorul acestui subsistem el îşi evidenţiază, de exemplu, una din trăsăturile sale definitorii, monosemia, aceasta fiind direct legată de apartenenţa sa la un anumit câmp terminologic (sau domeniu).

Limbajul medical, asemenea celorlalte limbaje specializate, este construit, cu precădere, din termeni monosemantici, caracterizaţi prin precizie şi independenţă faţă de context, având un pronunţat caracter sistemic şi convenţional,

2. Omonimele (< gr. *homos* „la fel”, *onyma* „nume”) sunt lexeme care au forme sonore identice, dar sensuri total diferite.

Exagerarea adepţilor teoriei „terminologiei interne” (cea pur conceptuală) în legătură cu relaţiile de omonimie, care ar substitui, în cadrul termenilor, realţiile de polisemie, se bazează pe considerentul conform căruia, nici în cazuri foarte rare în care un termen desemnează două concepte, nu putem afirma că avem de-a face cu poliseme, ci doar cu omonime.

După opinia noastră *omonimia lexicală*, în comparaţie cu polisemia sau sinonimia este mai puţin reprezentată în domeniul cercetat. Ea poate crea confuzii doar în cazul persoanelor neinstruite care intră în contact cu limbajul medical.

Dar după opinia adepţilor terminologiei conceptuale, omonimia este proprie doar termenilor-concept şi nu celor polisemici.

Supunem analizei câteva exemple: *bloc*$_1$ masă solidă; *bloc*$_2$ masă unică; *bloc*$_3$ clădire mare; *bloc*$_4$ alianţă, înţelegere; ***bloc***$_5$ (med. în sintagmele): ***bloc cardiac*** = tulburare a ritmului inimii, datorită blocării influxului nervos care străbate muşchiul cardiac; ***bloc operator*** = parte componentă a serviciilor chirurgicale, cuprinzând sălile de operaţie şi dependinţele acestora; *a gripa*$_1$ refl. şi intranz. (despre piese de motoare şi despre motoare la pers. a III-a): a se bloca în timpul funcţionării; tranz.: *Ungerea defectuoasă a gripat motorul*; ***a gripa***$_2$ refl. şi tranz. a (se) îmbolnăvi de gripă – din fr. *gripper*; ***spor***$_1$ spori s.m. organ microscopic al organismelor

vegetale, care serveşte la înmulţire – din fr. *spore*; *spor*$_2$ sporuri, s.n. progres – din sl. *sporŭ*, bg. *spor*[1] .

De obicei, omonimele nu apar în acelaşi context decât în cazuri foarte rare. Chiar atunci când acest lucru se întâmplă, ambiguitatea omonimică este înlăturată prin intermediul contextului lingvistic sau situaţional, aşa cum se întâmplă şi cu polisemia lexicală. De fapt, pericolul ambiguităţii în cazul omonimiei este şi mai mic decât la polisemie, deoarece noţiunile şi obiectele pe care le denumesc cuvintele omonimice aparţin unor zone şi sfere tematice diferite.

De exemplu, un cuvânt face parte din lexicul uzual, iar celălalt este învechit: ***dietă***$_1$ regim alimentar special, recomandat în caz de boală, pentru păstrarea sănătăţii, scăderea greutăţii corporale etc.- din fr. *diète*; *dietă*$_2$ adunare legislativă (în evul mediu şi în unele state contemporane) – din fr. *diète*, lat. *dieta*.

După cum se poate uşor observa, doar dintr-o perspectivă interdisciplinară (interdomenială) putem vorbi de omonimie în domeniul medical.

3. Paronimele sunt cuvinte perechi cu sens diferit, dar cu o structură fonetică asemănătoare şi, de aceea, pot fi foarte uşor confundate. Cu alte cuvinte, despre paronimia termenilor medicali se poate vorbi numai în cazul în care raportarea la conţinutul noţional se face la domenii de referinţă diferite. Acest tip de relaţii semantice se manifestă în plan *extradomenial* sau *interdomenial*. Ele circulă, numai într-o astfel de interpretare şi în cadrul limbajul medical, fiind nu de puţine ori folosite cu sensul total nepotrivit contextului de către pacienţii mai puţin instruiţi (limbaj medical vs. limbaj uzual).

Paronimele[2] se deosebesc între ele prin:

- vocale iniţiale: *enerva* „a-şi pierde calmul, a scoate pe cineva din fire” şi *inerva* „a produce o stare de excitare a unui organ sau ţesut”; *erupţie* „aspect clinic caracterizat prin apariţia şi multiplicarea rapidă a unor elemente tegumentare de aspect diferit în funcţie de boala în care apar” şi *irupţie* „izbucnire violentă, năvălire, revărsare”;
- consoane finale: *dentar* „privitor la dentiţie” şi *dental* „*consoană dentală*”; *oral* „care se referă la cavitatea bucală” şi *orar* „ privitor la oră, timp”; *focar de infecţie* „centru al unui proces inflamator în care se colectează puroiul” şi *focal* „privitor la focarul lentilelor sau al oglinzilor”; *temporal* „care aparţine regiunii tâmplelor” şi *temporar* „care e de scurtă durată”;
- sunete din interiorul cuvintelor: *instalaţie* „ansamblu de dispozitive, obiecte care formează un tot” şi *instilaţie* „acţiunea de a introduce un lichid într-o cavitate, ex. *instalaţie nazală*”; *prescrie* „a recomanda tratamentul sau medicamentele de care are nevoie un bolnav” şi *proscrie* „a lua măsuri represive împotriva cuiva”; *epidemic* „care prezintă caracteristicile unei epidemii” şi *epidermic* „care implică epidermul sau derivă din acesta”; *enterostomie* „formarea, de obicei printr-un procedeu chirurgical, a unui orificiu de comunicare temporară sau permanentă, între o ansă intestinală şi peretele abdominal, cu deschidere la exterior” şi *enterotomie* „deschidere chirurgicală a intestinului pentru evacuarea conţinutului, extragerea unui corp străin sau rezecţia unei tumori” ş.a.

S-a observat că omonimia şi paronimia sunt categoriile lexico-semantice cel mai puţin reprezentative pentru limbajul medical din punct de vedere al analizei terminologice.

4. Un alt tip de relaţii lexico-semantice caracteristice unităţilor terminologice îl reprezintă **relaţiile *„meronimice”***, care se bazează pe apropierea sau asocierea în spaţiu a denotaţilor [L’Homme 2004: 98]. Un termen denumeşte ÎNTREGUL, iar alt termen sau mai mulţi desemnează PĂRŢILE. Există mai multe tipuri de astfel de relaţii. Relaţiile de

[1] Vezi *bloc, a gripa, spor, dietă* în MDA, Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010.
[2] Definiţiile exemplelor au fost preluate din (MDA 2010) şi (DM 2007).

meronimie presupun existenţa unui *holonim*, care desemnează ÎNTREGUL, şi unul sau mai multe *meronime*, care denumesc PARTEA/ PĂRŢILE.

Holonimul CARP, ca parte anatomică a oaselor mâinii, prezintă în primul rând, sau rândul proximal, de la police în direcţia degetului mic patru oase, acestea fiind meronimele: SCAFOID, SEMILUNAR, PIRAMIDAL, PISIFORM; în al doilea rând, sau rândul distal, în aceeaşi ordine alte patru oase, meronimele: TRAPEZ, TRAPEZOID, CAPITAT şi OSUL CU CÂRLIG.

Pentru TARS, osul piciorului, se întâlnesc meronimele: TALUS, CALCANEU, NAVICULAR, CUBOID şi trei CUNEIFORME.

Textele medicale de anatomie ne oferă numeroase exemple de holonime, cât şi de meronime, ambele clase fiind sintagme compuse (bi-/ trimembre): ARTICULAŢIA MÂINII are meronimele ARTICULŢIA RADIO-CARPIANĂ, ARTICULAŢIILE CARPULUI, ARTICULAŢIILE CARPO-METACARPIENE, ARTICULAŢIILE INTERMETACARPIENE.

De exemplu, în relaţia *maladie – viroză,* primul termen este holonimul, iar cel de-al doilea este meronimul. Într-o reprezentare grafică meronimul este subordonat pe verticală faţă de holonimul său ierarhic. De exemplu *auricul* (meronim = parte de organ anatomic) – *inimă* (holonim, reprezentând întregul organ). Asemenea relaţii sunt frecvente în terminologia medicală, dar mai cu seamă „meronimia multiplă", reprezentată la mai multe niveluri. De exemplu: *corp uman* are **co-meronimele** *inimă – auricul – ventricul.*

Un exemplu elocvent, în acest caz, îl reprezintă structurarea ierarhică a termenilor care denumesc părţile corpului omenesc.

Meronimia, ca şi orice ordonare taxonimică, poate să aibă mai multe niveluri. De exemplu:

Nivelul I: PĂRŢILE CORPULUI UMAN – **holonim**

Nivelul II: CAPUL – **meronim** în raport cu primul termen (PĂRŢILE CORPULUI UMAN), **co-holonim** în relaţie cu denumirile altor părţi ale corpului uman (GÂT, MEMBRE, TRUNCHI) şi **holonim** pentru termenii grupaţi la nivelul III.

Nivelul III: CAP → CRANIU, CREIER, FRUNTE, TÂMPLĂ, PĂR, OCHI, FAŢĂ, OBRAZ, URECHE, NAS, GURĂ, MAXILAR, BĂRBIE.

În continuare se mai pot distinge şi alte niveluri subordonate:

Nivelul IV: GURA → PALAT, LIMBĂ, BUZĂ, DINTE, GINGIE

Nivelul V: DINTE → INCISIV, CANIN, PREMOLAR, MOLAR.

În cazul în care vom selecta pentru nivelul VI termenul OCHI, îi vom subordona meronimele GLOB OCULAR, CORNEE, SCLEROTICĂ, CRISTALIN, RETINĂ, NERV OCULO-MOTOR; GEANĂ, SPRÂNCEANĂ, PLEOAPĂ.

Vom ilustra alte tipuri de relaţii meronimice cu exemple din terminologia medicală:

ÎNTREG → PARTE: coloană vertebrală → regiune cervicală – toracală – lombară – sacrală - coccigiană;

ANSAMBLU → ELEMENT: scheletul corpului uman → scheletul capului – scheletul trunchiului – scheletul membrelor;

TOTALITATE → ELEMENT: inima → pericard – miocard – endocard;

OBIECT (ORGAN) → CONSTITUENT (MATERIAL): sânge → globule albe – globule roşii – plasmă; celulă → membrană – citoplasmă – nucleu ;

ACTIVITATE (PROCES) → FAZĂ: proces de alimentaţie → ingerare – masticaţie – deglutiţie – digerare – absorbţie – resorbţie – eliminare;

proces de respiraţie → inspiraţie - expiraţie;

ZONĂ → LOC: cavitate toracică → plămâni – inimă; cavitate abdominală → stomac – ficat – pancreas – splină – fiere – intestine.

Am observat că relaţiile de meronimie din cadrul lexicului medical sunt foarte des întâlnite, în special în sfera anatomiei, care presupune descrierea tuturor părţilor componente ale unui organ sau segment de organ.

5. Relaţiile de *„derivare sintactică”* [Mel'čuk 1995, *apud* L'Homme 2004: 102] sunt ilustrate mai ales în lucrările de terminologie computaţională, deoarece sunt mai uşor perceptibile şi pentru că ele reprezintă o problemă particulară de realizare a lor într-o tratare informatică. Această relaţie presupune ca termenii opozabili să aparţină la două părţi de vorbire diferite, dar bazată pe noţiunile de *predicat semantic* şi de *actant semantic.*

Aceşti termeni vehiculează o substanţă semantică identică, doar că actualizarea lor în context diferă potrivit cu specificul fiecărei clase gramaticale de care aparţin. Altfel spus, vehiculând acelaşi sens, substantivele derivate şi verbele de bază au aceiaşi actanţi semantici:

Medicul *tratează* bolnavii. – *Tratamentul* bolnavilor este prescris de către medic.

Vom ilustra diferitele tipuri de derivare sintactică cu exemple din terminologia medicală:

- substantivizarea verbului: verb → nume: *a trata → tratament*; *a amputa → amputaţie*; *a diagnostica → diagnostic*;
- adjectivizarea substantivului: substantiv → adjectiv: *sânge → sangvin*; *neuron → neuronal*; *hormon → hormonal*;
- substantivizarea adjectivului: adjectiv → substantiv: *compatibil → compatibilitate*; *inflamator → inflamaţie*; *nervos → nervozitate*;
- adverbializarea adjectivului: adjectiv → adverb: *pacient irascibil → s-a manifestat irascibil*;

Se poate observa în exemplele de mai sus schimbarea valorii gramaticale, omonimia gramaticală *(*adjectiv şi adverb): *grav, corect, incurabil, irascibil* ş.a.

Există, însă, numeroase cazuri în care unităţile terminologice, spre deosebire de cele angajate în relaţii de derivare sintactică, nu vehiculează acelaşi sens: *a evolua (boala evoluează) – evolutiv (maladie evolutivă),*

În afară de aceste varietăţi de relaţii, proprii unităţilor terminologice, se mai disting **relaţiile actanţiale** *şi cele* **circumstanţiale** [L'Homme 2004: 105-106].

Relaţiile actanţiale presupun termeni cu „sens predicativ”, care comportă o relaţie semantică directă cu actanţii semantici la care fac apel, şi vizează:

AGENT: *a anestezia – anetezist*; *a se recupera postoperator – terapeut*;

PACIENT: *a administra – medicament, a injecta – antibiotic*;

DESTINAŢIA: *medicamentaţie – bolnav*; *chimioterapie – pacient cu cancer*;

INSTRUMENTUL: *a opera – bisturiu*; *a anestezia – injecţie*;

Relaţiile circumstanţiale pot viza LOCUL sau REZULTATUL unei anumite acţiuni, proceduri medicale: *cancer – oncologie, naştere – maternitate, a opera – bloc operator, a chiureta – chiuretaj, a implanta – implant, a extirpa – nodul* ş.a.

6. În concluzie, observăm că există o interdependenţă între categoriile semasiologice de meronimie, omonimie şi paronimie în sistemul lexico-semantic al limbii române contemporane, categorii care sunt reperabile şi în cazul terminologiei medicale. Relaţiile semantice supuse analizei au condus la formularea tezei, conform căreia limbajul medical deţine un lexic specializat preponderent monosemantic, monoreferenţial şi non-ambiguu în curs de delimitare, calităţile acestea fiind evidente la nivelul textului. În afara textului sau a contextului ei pot fi interpretaţi şi ca termeni polisemici, interdisciplinari, utilizaţi în alte ştiinţe sau în cadrul limbajului uzual.

Bibliografie

Bidu-Vrănceanu, Angela, *Dinamica vocabularului românesc după 1989. Sensuri „deviate" ale termenilor tehnico-ştiinţifici*, în LL, vol. I, 1995, p. 38-45.

Bidu-Vrănceanu, Angela, *Dinamica sensurilor în româna actuală*, în LL, vol. 3-4, 1997, p. 39-44.

Bidu-Vrănceanu, Angela, *Lexicul specializat în mişcare. De la dicţionare la texte*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2007.

Bidu-Vrănceanu, Angela, *Câmpuri lexicale din limba română. Probleme teoretice şi aplicaţii practice*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2008.

Bidu-Vrănceanu, Angela (coord.), *Terminologie şi terminologii*, Bucureşti, Editura Universităţii din Bucureşti, 2010.

Cabré, Maria Teresa, *Terminologie et linguistique: la théorie des portes*, în Cahiers du Rifal nr. 21, *Terminologie et diversité culturelle*, 2000, p. 10-15.

Chiş, Dorina, *Cuvânt şi termen*, Timişoara, Editura Augusta, 2001.

Depecker, Loïc, *Entre signe et concept. Eléments de terminologie générale*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Gentilhomme, Y., *Les faces cachées du discours scientifique; Réponse à Jean Peytard*, în Langue française, vol. 64, no. 1, Paris, Armand Colin, 1984, p. 29-37.

Kocourek, R., *La langue française de la technique et de la science*, Brandstetten, Viesbaden, 1982.

L'Homme, Marie Claude, *La terminologie: principes et techniques*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

Nistor, Mihai, *Terminologie lingvistică*, Bucureşti, Editura Univers, 2000.

Pitar, Mariana, *Manual de terminologie şi terminografie*, Timişoara, Editura Mirton, 2009.

Rusu, Valeriu, *Dicţionar Medical*, Bucureşti, Editura Medicală, 2007.

Sârbu, Richard, *Statutul contextual al principalelor categorii semantice*, în vol. Studiul de limbi şi literaturi moderne, Timişoara, TUT, 1989/ 1990, p. 89-102.

Stoichiţoiu-Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică-Influenţe-Creativitate*, Bucureşti, Editura Bic All, 2005.

*** *Mic Dicţionar Academic* (MDA), Bucureşti, Univers Enciclopedic Gold, 2010.

NICOLETA DOINA POP (POCA)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

VATRA LITERARY MAGAZINE - CHRONOLOGICAL HIGHLIGHTS (1894 - 1896)

Abstract: In our cultural landscape, Vatra magazine sits under the sign of a remarkable destiny. In the noble lineage of Dacia literară and Tribuna, Vatra appeared in 1894 in Bucharest, with the subtitle "Foaie ilustrată pentru familie". Its founders were three of the most prominent writers of the era: I.L. Caragiale, George Coşbuc and Ioan Slavici. National and traditional orientation is explicitly expressed in the article "Vorba de acasă". The three founders' intention was to contribute to the cultural and spiritual unification of Romanians, exceeding the arbitrary political boundaries.

Keywords: media, culture, literary magazine, traditionalism.

Începuturile presei (în sensul modern al termenului) sunt, fără îndoială, legate de apariţia tiparului. Chiar dacă tiparul cu litere mobile îşi are originea în China secolului al XI-lea, pentru cultura europeană momentul de autentică geneză al "scrisului tipărit" va avea loc în secolul al XV-lea, când Johann Genfleisch Gutenberg reuşeşte să realizeze la Strasbourgh şi Mainz (1438-1450) tiparul cu litere mobile, izolate în matriţe. Această descoperire majoră va constitui punctul de pornire în una dintre cele mai mari aventuri ale Cuvântului şi (implicit) ale Omului.

"Odată cu Gutemberg, Europa intră în faza tehnologică a progresului, fază în care schimbarea însăşi devine norma arhetipală a vieţii sociale. Tipografia a tins să transforme limbajul dintr-un mijloc de percepţie şi explorare într-un bun de consum transportabil. Tiparul nu este numai tehnologie, ci el însuşi este un izvor de materie primă sau o materie primă, ca bumbacul, lemnul sau radioul; ca orice materie primă el structurează nu numai raporturile intersenzoriale ale individului, ci şi modelele interdependenţei colective ..."[1]

"Spuneţi-mi câte ziare apar într-o ţară şi vă voi spune gradul de civilizaţie la care s-a ajuns." Cu aceste cuvinte rezuma publicistul francez Edouard-Rene de Laboulay, încă din anul 1883, rolul covârşitor al presei în modelarea şi modernizarea unei societăţi.

În peisajul publicisticii culturale româneşti, revista *Vatra* stă sub semnul unui destin remarcabil. Aflată în descendenţa nobilă a *Daciei literare* şi a *Tribunei* sibiene, revista *Vatra* a apărut în 1894 la Bucureşti, având subtitlul *"Foaie ilustrată pentru familie"*. Întemeietorii săi au fost trei dintre cei mai de seamă scriitori ai epocii: I. L. Caragiale, Ioan Slavici şi George Coşbuc. Orientarea naţional-tradiţionalistă este explicit exprimată în articolul-program intitulat sugestiv *Vorba de acasă*. Intenţia celor trei fondatori era aceea de a contribui la unificarea culturală şi spirituală a românilor, depăşind graniţele politice arbitrare.

Încercarea de a stabilii rolul pe care l-a avut *Vatra*, în contextul larg al publicisticii sfârşitului de veac, ar fi total ineficientă fără raportarea revistei la publicaţiile periodice culturale anterioare.

În Ţările Române cele dintâi încercări de a edita ziare şi reviste se vor face în Transilvania, la sfârşitul secolului al XVII-lea, dar adevărata întemeiere a presei în limba română se leagă de numele câtorva reviste şi mai ales de numele întemeietorilor lor. Dem.

[1] Marshall McLuhan - *Galaxia Gutenberg*, Bucureşti, Ed. Politică, 1975, pag. 450

Theodorescu afirma *"Şcoala şi gazeta s-au născut deodată în România. Din aceeaşi nevoie. Cu aceiaşi oameni. Putem spune (...) că presa s-a ivit ca o eflorescenţă practică şi lucrativă a culturii. La noi, ea a fost abecedarul însuşi al naţiei. Primii dascăli ai Românilor au fost şi primii ei gazetari. La început a fost gazetarul..."*

În primele decenii ale secolului al XIX-lea se vor impune deci câteva publicaţii de o importanţă covârşitoare, nu doar pentru trasarea traiectoriei presei româneşti ci, mai ales, pentru aportul adus la dezvoltarea culturii naţionale. Astfel în 1829 apare *Curierul Românesc* la Bucureşti, sub îngrijirea lui Eliade Rădulescu. În acelaşi an, la 1 iunie, apare la Iaşi *Albina Românească*, având în frunte pe Gheorghe Asachi, în 1838, la 12 martie, apare *Gazeta de Transilvania* scoasă de George Bariţiu, iar în 1840, la 30 ianuarie, apare *Dacia literară*, al cărui redactor şef a fost Mihail Kogălniceanu.

Cele patru reviste constituie, fără îndoială, temelia presei româneşti. Prin publicarea articolelor program, aceste reviste au încercat să impună principii şi criterii de promovare a valorilor autentice, de combatere a exagerărilor dar şi de păstrare a echilibrului între tradiţie şi modernitate.

"Folosul gazetei este de obşte şi de o potrivă pentru toată treapta de oameni: într-însa politicul îşi pironeşte ascuţitele şi prevăzătoarele sale căutături, şi se adăugează în gândirile şi combinările sale; aici liniştitul literat şi filosof adună şi pune în cumpănă faptele şi întâmplările lumii, îndrăzneţul şi neastâmpăratul războinic se desăvârşeşte într-însa povăţuindu-se din nenorocirile sau greşalele altor războinici; băgătorul de seamă negustor dintr-însa îşi îndreptează mai cu îndrăzneală spiculaţiile sale; până când, în sfârşit, şi asudătorul plugar, şi el poate afla aceea ce înlesneşte ostenelile sale. Nu este o treabă, nu este nici o vârstă care să nu afle plăcere şi folos într-această aflare vrednică şi cuviincioasă cuvântării omului, adică în gazetă"[2]

Ideile ce se găsesc în prospectul *Curierului Românesc* dezvăluie nivelul de înţelegere atins de cei care au realizat importanţa şi mai ales necesitatea naşterii presei româneşti. Este evidentă deschiderea publicaţiei către toate zonele vieţii sociale, economice, politice şi culturale, precum şi intenţia de a se adresa unui public larg şi variat.

O idee interesantă se regăseşte şi în "argumentarea" pentru *Gazeta de Transilvania*. Justificând nevoia presei în limba română, se afirmă: *"Un străin nu scrie în limba românească, cu atât mai puţin în duhul românesc; un străin de ar fi înţeleptul înţelepţilor ... nu cunoaşte scăderile noastre, nu le simte pe acelea, nici nu ştie prescrie mijloace ajutătoare"*[3]

Necesitatea unor publicaţii în limba română este pusă atât în relaţie cu tot ceea ce reprezentau realităţile sociale şi culturale ale momentului, cât şi prin raportarea la ceea ce se petrecea în întreaga lume. Dezvoltarea presei în limba română devine un obiectiv cultural şi naţional. Înştiinţarea la apariţia *Albinei Româneşti* menţiona*: "nu se află azi în lumea politică neam carele, între alte ale sale folositoare instituţii, să nu aibă în limba naţiei un jurnal periodic"*[4]

Apariţia *Daciei literare*, la Iaşi, în 1840, inaugurează în cultura română un spirit nou, ce va trasa coordonatele fundamentale ale ideii de unitate naţională. În articolul *Introducţie*, Mihail Kogălniceanu subliniază faptul că imitaţiile *"omoară în noi duhul naţional"*, şi propune ca surse de inspiraţie istoria, natura şi folclorul autohton.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea se crease deja în România o generaţie de ziarişti, de formatori de opinie capabili nu doar să susţină oricând o idee publică de larg interes dar, mai ales, să sprijine efortul semnificativ pe care îl făcea societatea românească

[2] Marian Petcu - *Istoria presei române (antologie)*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002, pag. 16
[3] Ibidem - pag. 23
[4] Idem. - pag. 19

pentru modernizarea culturii naţionale. Între publicaţiile care şi-au câştigat un prestigiu meritat şi care au inaugurat o tradiţie culturală în această epocă, se număra şi *Tribuna*, revistă politică şi literară, ce a apărut la Sibiu (14 aprilie 1884 - 16/29 aprilie 1903), sub coordonarea lui I. Slavici, cel care a fost director şi redactor responsabil de la apariţie şi până în 1888. Iniţiativa editării ziarului a aparţinut unui grup de intelectuali şi de negustori români din Sibiu (Slavici, arhimandritul Nicolae Popea, I. Bechnitz, N. Cristea s.a.), care îşi propuseseră să creeze o publicaţie care să reprezinte "curentele populare" şi să fie "un centru de lucrare literară".

Apariţia *Tribunei* corespundea, deopotrivă, realităţilor momentului, dar şi unei dorinţe mai vechi, ca românii de peste munţi să aibă un cotidian propriu, prin care să militeze pentru unitate culturală şi naţională. Încă din primii ani de apariţie, orientarea culturală a ziarului a fost evident influenţată de ideile junimiste. Principiile estetice promovate de Titu Maiorescu s-au regăsit în paginile *Tribunei* pe aproape toată perioada apariţiei, iar corespondenta întreţinută de Ioan Slavici cu Maiorescu, demonstrează afinităţile spirituale strânse dintre cei doi, fapt ce s-a repercutat benefic asupra demersurilor culturale şi literare ce vor prinde viaţă în paginile noului cotidian. Iată ce scria Maiorescu într-un articol din *Tribuna*, reprodus din *Convorbiri literare: "... cultura artelor nu se pregăteşte, după cum pare la prima vedere, din sus în jos,ci din jos în sus şi precum coroana înflorită la înălţimea copacului îşi are rădăcinile de hrană în pătura pamîntului, aşa arta cea mai desvoltată îşi primeşte sucul trăiniciei din vieaţa populară în toata naivitatea ei inconştientă; de aceea şi trebuie să fie naţională;"*

Ecouri din programul *Tribunei*, pe al cărei frontispiciu Slavici înscrisese celebra deviză: *"Soarele pentru toţi românii, de la Bucureşti răsare"*, se vor regăsi şi în rândurile articolului program al revistei *Vatra.*

Revista a apărut, în opinia lui Şerban Cioculescu, din iniţiativa lui Caragiale care, auzind că editorul G. Sfetea s-a hotărât să scoată o "foaie ilustrată pentru familie", a apelat mai întâi la Slavici:

"Dragă Slavici,

Vrei să ne întâlnim într-o zi împreună cu Coşbuc şi cu Sfetea, librarul, pentru ca să vorbim despre o afacere care, desigur, te-ar interesa?"

Înfiinţată în 1894, la Bucureşti, revista *Vatra* va avea o apariţie bilunară, cele 44 de numere fiind publicate între 1 ianuarie 1894 şi august 1896 (în primul an a avut o apariţie regulată, pentru ca în 1895 să apară doar 15 numere, iar în 1896 ultimele 4 numere ale revistei). Titlul simbolic al revistei, ca şi articolul-program *Vorba de acasă,* indică intenţia celor trei fondatori de a îndruma creaţia literară spre tradiţiile comune ale vetrei strămoşeşti: *"Trebuia să ne întoarcem, pe cât întoarcerea mai e cu putinţă, la vatra strămoşească, la obârşia culturală a noastră."*[5]

Revista apare într-o atmosferă de tensiune politică şi socială. Acutele probleme sociale şi naţionale reveniseră în actualitatea politică, răscoalele din 1888 şi 1894 readucând în prim plan problema ţărănească. Rezolvarea acestei probleme sociale majore devine un deziderat al epocii şi se subordonează idealului unităţii naţionale. Din acest motiv redactorii revistei sunt preocupaţi în special de funcţia socială a literaturii, care trebuie să reflecte elementele tradiţionale şi naţionale. Conştientizând riscul îndepărtării de tradiţie şi primejdia pe care o reprezintă "literatura marfă", *Vatra* consideră că adevărata cale spre literatura veritabilă este întoarcerea la tradiţie, la "obârşia culturală".

În viziunea celor trei scriitori, semnatari ai articolului program, specificul naţional se suprapune celui ţărănesc *"Aşa cum în desvoltarea limbii noastre numai prin întoarcerea la graiul viu al poporului am putut să ajungem la stabilitate şi unitate, şi în desvoltarea noastră*

[5] Revista *Vatra*, nr.1/1894

culturală vom ajunge la statornicie şi la unitate numai dacă vom ţine în toate lucrările noastre seama de gustul poporului."[6] Nuanţa naţional-transilvăneană este evidentă şi în intenţia directorilor de a face din revistă *"un organ pentru toţi românii, un mijloc pentru propagarea aceluiaşi gust şi aceluiaşi fel de a simţi şi a gândi în toate părţile poporului românesc"*[7], de a nu impune o critică severă , de a nu se adresa exclusiv "celor aleşi" ci mai ales de a oferi românilor *o lectură nu numai variată şi interesantă, ci, totodată, românească.*[8]

Cel mai mare aport la realizarea revistei îl va avea George Coşbuc, cel care va susţine în mod concret şi consecvent rubrica literară prin publicarea a numeroase poezii: *Ziua 'nviierii* (poezie ce urmează articolului program din primul număr al revistei), *Mama, Lupta vieţii, Paşa Hassan, Doina, In opressores, Iarna pe uliţă, Noi vrem pământ* etc. De altfel, în momentul constituirii definitive a colectivului redacţiei, Coşbuc era destinat să fie factorul coagulant al întregului demers publicistic, aşa cum va mărturisi şi Slavici în *Amintirile* sale:

"Când noi, Caragiale, Coşbuc şi eu, am luat cu C. Sfetea, înţelegerea să publicăm Vatra, ne puneam nădejdea în Coşbuc, pe care-l ştiam înzestrat cu multe şi mari destoinicii şi totodată şi muncitor (). Editorul rămânea deci răzămat numai în Coşbuc. Ne întâlneam, ce-i drept, adeseori ca să stăm de vorbă, dar acela care muncea era Coşbuc, numai el, şi mai ales. Mulţumită ostenelilor lui a fost Vatra o revistă ilustrata care poate fi citită şi azi cu plăcere."[9]

Activitatea lui Caragiale în cadrul revistei s-a concretizat în special în texte ce apar nesemnate, în diverse rubrici. Anecdota *Cum se înţeleg ţăranii*, publicată în numărul 3 al revistei (nr.3/1894) va declanşa o reacţie violentă din partea lui Al. Vlahuţă, şi va constitui subiectul unei polemici cu revista *Viaţa* (1893-1896). Ca jurnalist, Caragiale, a abordat o problematică diversă, lucru absolut firesc pentru un autor care se definea astfel: *"simt enorm şi văd monstruos"*

Ioan Slavici este unul dintre cei mai importanţi jurnalişti în spaţiul românesc al sfârşitului de secol XIX. În acelaşi timp, este şi gazetarul care a folosit la maxim ziaristica pentru a-şi susţine ideile. A folosit-o, aproape în mod cotidian, ca o armă. Format şi călit la *Tribuna*, publicistul ardelean este omul de presă capabil să-şi asume deplin ceea ce a scris. Nu l-a descurajat nimic.

"*După câte am trecut eu, am ajuns ca prin minune, acum, la vârsta de 40 de ani, să am nevasta ca mine şi copii ca mine... Şi-n loc de a mă bucura, eu, ani de zile de-a rândul, am stat câte 10 – 14 ceasuri cârcit la masă şi m-am bălăbănit cu toţi rătăciţii...*"

Pentru Slavici a sta "cârcit la masă", (după cum spune gazetarul în scrisoarea trimisă din închisoare lui Septimiu Albini, la Sibiu, în primăvara lui 1889), înseamnă muncă de jurnalist. Mai mult, este activitatea specifică unui publicist care îşi asumă toate responsabilităţile şi toate scăderile acestei nobile meserii. În *Vatra*, Slavici publică articole precum *Ardealul, Familia lui Mihai Viteazul, Graiul omenesc*, începând, încă din primul număr al revistei, să publice şi fragmente din romanul *Mara* (în foileton).

Deşi revista are un caracter preponderent literar, există şi rubrici cu caracter enciclopedic ce au rolul de a atrage interesul unei categorii largi de cititori. Rubrici precum *Fel de fel, Varietăţi, Revista politică, De ale casei* vor asigura caracterul instructiv, pe care revista şi l-a propus, mizând şi pe accesibilitatea informaţiilor transmise. Coşbuc va iniţia începând cu 1895 o rubrică permanentă numită *Vorba ăluia* în care explica etimologia unor expresii idiomatice sau lămurea tâlcul unor zicători sau proverbe. Despre această rubrică Slavici afirma: *"Era înainte de toate rubrica "Vorba ăluia" în care dădea lămuriri nu numai*

[6] Ibidem
[7] Idem
[8] Idem
[9] Ioan Slavici - *Lumea prin care am trecut*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004, pag. 83

interesante, ci totodată şi instructive asupra zicătorilor româneşti."[10] Tot el va traduce proverbe indice şi imnuri din *Rig-Veda.* Rubrica *Revista politică* va oglindii în special evenimentele socio-politice majore din Transilvania: procesul memorandiştilor, interzicerea revistelor *Tribuna* şi *Foaia poporului* etc.

Colaboratori importanţi ai revistei au fost şi Ştefan Bassarabeanu, Ion Russu-Şirianu, N.D. Popescu, Traian Demetrescu, Petre Dulfu, George Murnu, Maria Cunţan, H.G. Lecca etc. Rubrica "Cronica literară" i-a fost încredinţată tânărului Nicolae Iorga ce diverse articole printre care şi un articol relevant dedicat poetului Grigore Alexandrescu. Fără a renunţa la caracterul tradiţionalist, redactorii revistei vor alege şi texte din literatura universală pe care le vor publica în paginile acesteia. Operele aparţin marilor scriitori ai literaturii universale: Balzac, Ibsen, Gogol, Poe, Dickens, Hugo, Dostoievski, Turgheniev, Maupassant, Andersen etc.

Deşi existenţa *Vetrei* (coordonată de Caragiale, Slavici şi Coşbuc) nu a fost îndelungată, cele 44 de numere ale revistei au stat sub semnul cuvintelor oraculare ale editorului C. Sfetea *"Această revistă ilustrată va fi dirijată de unii dintre cei mai apreciaţi scriitori români, cu menirea de a oferi Onor. public cititor român cele mai bune scrieri ale celor mai apreciaţi scriitori români din toate părţile locuite de români. Trebuia în sfârşit o foaie care să ocupe un loc de cinste pe masa fiecărei familii româneşti. Nu va fi cruţată nici o jertfă pentru ajungerea acestui scop."*[11] Prin direcţia tradiţionalistă pe care a adoptat-o, *Vatra* va anticipa programul ideologic al *Semănătorului* (1901-1910).

Destinul revistei a făcut ca existenţa ei să nu înceteze definitiv în 1896. La mai bine de şapte decenii, în 1971, *Vatra* renaşte la Târgu-Mureş, ca serie nouă a revistei bucureştene, sub coordonarea lui Romulus Guga. Revista îşi propune să promoveze valorile autentice, păstrându-şi nealterate principiile deontologice. Din colectivul redacţional fac sau au făcut parte personalităţi marcante ale literaturii şi ale criticii literare contemporane : Dan Culcer, Anton Cosma, Cornel Moraru, Ioan Radin, Mihai Sin, Sorin Alexandrescu, Iulian Boldea, Alexandru Cistelecan, Serafim Duicu, Virgil Podoabă, Andrei Zanca etc.

Înfruntând timpul şi mai ales "timpurile", *Vatra* a fost şi rămâne un remarcabil simbol al culturii naţionale.

BIBLIOGRAFIE:

Caragiale, I.L., *Publicistică şi corespondenţă*, Ed. Grai şi Suflet - Cultura Naţională, Bucureşti, 1999.

Slavici, Ioan, *Lumea prin care am trecut. Memorialistică. Publicistică.*, Ed. Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004.

Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui Caragiale*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1977.

Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1979.

Hangiu, Ion, *Reviste şi curente în evoluţia literaturii române*, Ed. Virtual, 2011.

Petcu, Marian, *Istoria presei române - antologie*, Ed. Tritonic, Bucureşti, 2002.

Rad, Ilie (coord.), *Secvenţe din istoria presei româneşti*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2007.

Râpeanu, Valeriu, *O istorie a presei româneşti. De la Mihail Kogălniceanu la Nicolae Iorga*, Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Fundaţiei de Mâine, Bucureşti, 2008.

[10] Ibidem - pag. 83
[11] Revista *Vatra*, nr.1/1894

SIMONA BADER
West University of Timişoara

LANDMARKS IN THE POETICS OF ACTING. THE RELATIONSHIP AUTHOR – ACTOR IN THE PROCESS OF SCENIC CREATION

Abstract: The character of the dramatic text is a virtual model communicated by literary signs, and the actor has to go through a philological documentation step in order to make the role. The dramatic text represents a lot of ideas put in pyramidal way, on the top being the major idea who gives the text's power.Through the scenical communication, is made the decodification of the dramatical literary language. The meanings of the literary text are communicated by the living art of the actor, so the dramatic work knows the catharsis of her metamorphosis in spectacular values.The power of the said word, of the literary language, put unbelievable virtues to the visual elements. The scenical image is completed by the art of the word.This paper refers to the debate and the effort which have to be done to understand some ideas like: discovering of the creative individuality, the creation and the creativity specific to the artistic act of the actor and mostly, the implementation of the creative instinct and of the permanent need of knowledge of the artist.All the theatral experiments and the concepts made by important theater theorists or by the philosophers, which are explain in this paper, took into consideration a court theater with a more or less passive role: the spectator. Many times the show is transformed into an experiment which the spectator doesn't know to practice. And in this case, one of the most important instance is the professional actor, who, through his role can change radically the view of the spectator to the world and mostly towards himself. The actor's freedom must be a freedom rationally assumed, but it also has to follow one of the perene finalities of the theatrical representation.

Keywords: theatre, art, poetics, dramaturgy, theorists.

Lumea spectacolului este locul unde problema ambivalenţei dintre real şi imaginar este poate cel mai pregnant vizibilă dintre toate formele de artă. Aici, imaginarul scenic trebuie să fie mai real decât realitatea însăşi, pentru că altfel convenţia scenică nu este credibilă. Şi tot aici, timpul dramatic nu este identic cu timpul real, pentru că dacă viaţa noastră reală se desfăşoară pe parcursul câtorva decenii, timpul scenic este foare condensat. Lumea teatrului este o lume specială, în care sensibilitatea, emoţia, puterea de comunicare, cunoaşterea, transpunerea sunt termeni plini de substanţă. Fiinţa umană trăieşte conştient sau nu realitatea simbolică, dar omul de teatru abordează conştient şi profund înţelesurile adânci ale noţiunilor fundamentale ce definesc arta teatrală. Iluzia realităţii în teatru se traduce prin faptul că actorul apare pe scenă nu pentru a se prezenta pe sine, ci pentru a reprezenta o altă identitate, diferită de el. Actorul se integrează într-un spaţiu ireal, creat pe scenă prin decor, lumini, costume, toate acestea fiind de fapt o metaforă, la fel ca şi teatrul.

Filosoful şi eseistul spaniol Jose Ortega y Gasset afirma că în teatru, ca şi în alte arte, realitatea artistică este o negare sau o substituire a realităţii curente. În felul acesta "ceea ce nu este real, idealul, capătă forţă, virtutea magică de a face să dispară ceea ce este real. Pe scenă găsim, deci, lucruri – decoruri şi persoane – actorii, care au darul transparenţei. Prin ei transpar, ca prin cristal, alte lucruri."[1]

[1] Jose Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Bucureşti, Editura Coresi, 2000, p. 143

Prin crearea unui spaţiu ireal pe scenă, se creează o iluzie scenică, o ficţiune artistică. Are loc practic o convertire a realului în ireal şi invers, toate acestea constituind de fapt un cadru scenic cu funcţie estetică şi o graniţă dintre două lumi. "Metaforismul teatrului este un proces bidirecţional. Teatrul este o metaforă întrupată; ca atare, o realitate ambivalentă care constă în două realităţi: cea a actorului şi cea a personajului dramei, care se neagă reciproc. E necesar ca actorul să înceteze pentru un moment să fie omul real pe care-l cunoaştem, şi este necesar de asemenea ca Hamlet să nu fie efectiv omul real care a fost cândva. Trebuie ca nici unul şi nici celălalt să nu fie reali, trebuie ca necontenit să se des-realizeze, neutralizându-se reciproc, pentru ca să rămână numai irealul ca atare, imaginarul, fantasmagoria pură. Teatrul realizează această minunată duplicitate: a fi în acelaşi timp realitate şi irealitate."[2]

Cel mai vechi tratat din istoria a esteticii, care influenţează chiar şi în zilele noastre evoluţia gândirii teoretice şi a artei literare în chip peren vizând îndeosebi teatrul este *Poetica* lui Aristotel. El a fost primul care a folosit noţiuni ca "mimesis", "catharsis" sau "verosimil". "În mod curent, astăzi i se atribuie poeticii aristotelice următoarele teze: imitaţia ca izvor şi funcţie a artei (mimesis), purificarea emoţiilor ca efect al poeziei (catharsis), un concept raţionalist, clasificator şi normativ al poeticii. Iar atunci când este vorba despre teatru, acestuia i se mai pun în seamă, prin interpretări adesea abuzive: regula celor trei unităţi, structura închisă, piramidală a acţiunii, cauzalitatea lineară a evenimentelor, separarea genurilor (comedie şi tragedie), logocentrismul (subestimarea limbajelor teatrale în favoarea discursului poetic) etc"[3]. Analizând fenomenul *mimesisului*, Aristotel considera că "darul imitaţiei e născut în om şi îl deosebeşte de restul vieţuitoarelor; dintre toate el fiind cel mai priceput să imite şi cele dintâi cunoştinţe venindu-i pe calea imitaţiei, iar plăcerea pe care o dau imitaţiile este şi ea resimţită de toţi"[4]. Aristotel credea că fenomenul imitativ realizează deosebirea de esenţă între comedie şi tragedie. Astfel, comedia nu imită totalitatea aspectelor oferite de o natură umană inferioară, ea fiind "imitaţia unor oameni necioplţi"[5]. Pe de altă parte, tragedia este "imitaţia unei acţiuni alese şi întregi, cu stil împodobit cu tot soiul de podoabe, deosebit după fiecare din părţile ei, imitaţia închipuită de oameni în acţiune, ci nu povestită şi care, stârnind mila şi frica săvârşeşte curăţirea acestor patimi"[6].

Fenomenul imitativ, ca fundament al artei, este susţinut şi de Platon. La el însă, imitaţia nu este decât o îndeletnicire mincinoasă şi amăgitoare, datorită căreia artistul reproduce mecanic realitatea exterioară. Spre exemplu, în *Republica* Platon susţinea că artele imitative neglijează adevărata realitate. Filosoful mai consideră că poeţii şi actorii sunt preocupaţi să placă mulţimii şi nicidecum să-şi fie lor însuşi de folos. Poeţii şi actorii "sunt simpli adulatori şi linguşitori publici, inşi care amăgesc mulţimea şi o dezmiardă ca nişte curtezane". În *Republica* Platon explică efectul negativ al receptării spectacolelor de tragedie, la care spectatorii sunt obişnuiţi să vadă pe scenă cum eroii se lamentează şi suferă. Tragedia face ca oamenii să se obişnuiască şi să se complacă în suferinţă. Aceasta moleşeşte sufletul, îl sensibilizează, îi răpeşte frumuseţea şi demnitatea de a fi calm în nenorocire. Aşadar, spectacolele de tragedie şi de comedie răscolesc în spectator anumite sentimente şi reacţii care îl determină să reacţioneze altfel decât în viaţa reală. Reacţionând altfel decât în viaţa reală, spectatorul suferă un real proces de transformare (proces condamnat de filosoful grec).

În următoarele două milenii de la Aristotel încoace, au apărut o serie de teoreticieni importanţi care au lansat tendinţe transformatoare ale artei spectacolului şi actului de creaţie scenic. Printre cei mai importanţi se numără Konstantin Stanislavski, Adolphe Appia, Gordon Craig, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, sau Andrei Şerban, ale căror poetici le

[2] Jose Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 156
[3] Doina Comloşan, *Teatru şi antiteatru*, Timişoara, Editura Mirton, 2001, p. 12
[4] Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 56
[5] Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p. 56
[6] *Idem*, pp. 59-60.

voi analiza mai târziu, în lucrarea de faţă. Numitorul comun al teoriilor acestor autori este credinţa cu care se realizează arta teatrului. Credinţa fără adevăr nu poate exista, cum spunea Stanislavski, ele lucrează împreună pentru a se ajunge la trăire, iar rezultatul poate fi numit *artă*: "Credinţa în adevărul trait şi în adevărul acţiunilor care au loc trebuie să fie reflectată în fiecare moment al nostru pe scenă"[7].

Mă voi referi, în demersul meu, la efortul ce trebuie depus în aprofundarea unor teme şi idei cum ar fi: descoperirea individualităţii creatoare, creaţia şi creativitatea specifică actului artistic al actorului şi, mai ales, conştientizarea şi cultivarea instinctului creator şi creativ, nevoia de cunoaştere şi exerciţiul ce trebuie făcut pe tot parcursul drumului spre afirmarea individualităţii creatoare a artistului.

Este necesar să argumentez importanţa covârşitoare a artei actorului, componentă centrală a artei teatrale, artă scenică bazată pe elemente ce vin în mare parte din presa culturală (în special din cea despre arta actorului şi a spectacolului) ce au ca scop şi destinaţie consolidarea, extinderea şi nuanţarea educaţiei estetice a publicului spectator. De asemenea, considerente despre arta actorului mai pot veni din iniţiative ale actorilor sau instituţiilor gen "lecţie - spectacol", dar şi din reflectarea şi analiza în presa culturală a unor evenimente mai speciale, cum ar fi spectacolele dupa (pre)texte ale lui Şerban Foarţă. În acest caz, putem discuta despre interesul provocat de textul românesc de teatru ca pretext, instrument de cunoaştere, de comunicare ori de intervenţie în realitatea imediată.

Întrucât personajul din textul dramatic este un model virtual comunicat prin semne literare, actorul trebuie să parcurgă o etapă de documentare filologică, în vederea realizării rolului. Textul dramatic reprezintă o multitudine de idei aşezate piramidal, în vârf fiind ideea majoră ce dă puterea generalizatoare a operei. Din punct de vedere literar, fiecare scenă este construită pe o anumită idee, care tinde să afirme ideea majoră. Există aşadar o supratemă în arta actorului, care se desprinde din ascunzişurile cele mai adânci ale piesei, după cum subliniază Stanislavski: "Se dovedeşte că avem nevoie de o supratemă analogă cu născocirile scriitorului, dar care trezeşte neapărat un răsunet în sufletul artistului care creează. Sau, cu alte cuvinte, supratema trebuie căutată nu numai în rol, dar şi în sufletul actorului"[8]. Determinarea, de către actor, a supratemei active dintr-un text, conferă direcţie şi sens muncii de creaţie: „Supratema trebuie să pătrundă cât mai adânc în sufletul actorului care creează, în imaginaţia lui, în gândurile lui, în sentimentul lui, în toate elementele. Supratema să amintească continuu interpretului viaţa interioară a rolului şi scopul creaţiei"[9].

Supratema este, aşadar, punctul major al întâlnirii dintre textul literar şi arta actorului. Iar detectarea corectă a supratemei nu este altceva decât un punct de plecare spre textul lăuntric, adică spre subtext. Actorul nu trebuie să ia textul literar în sensul imediat, propriu, ci să îl citească atent, cu o privire interioară, descoperind astfel semnificaţiile pe care le dă autorul. Dramaturgul, sau autorul dramatic, este cel care dă naştere textului ce se transformă şi se completează pe parcursul punerii în scenă. Aşa cum am mai subliniat, subtextul autorului este, pentru actor, mult mai important decât textul în sine. Actorul joacă însă nu numai subtextul dramaturgiei, ci şi subtextul său personal, al cărui autor este. „Actorul trebuie să plece de la conştientizarea a ceea ce i se întâmplă în viaţă. În viaţă omul are subtexte foarte concrete; întrucât se află pus în faţa unei realităţi obiective, provocatoare. Astfel încât, subtextul apare în mod firesc. În teatru, actorul trebuie să se autoprovoace în realizarea subtextului"[10]. Această legătură dintre textul literar şi textul interpretat de actor reprezintă de fapt legătura dintre raţiune şi pasiune, raţiunea fiind ideea piesei, iar pasiunea – avalanşa

[7] K. S. Stanislavski, *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, p. 168
[8] K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. *326-327*
[9] K. S. Stanislavski, *op. cit.*, p. 329
[10] Luminiţa Stoianovici, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004, p. 9

stărilor sufleteşti redate de actor. "În construcţia logică a subtextelor, actorul trebuie să plece de la universul literar al personajului. El trebuie să-şi răspundă la o serie de întrebări: Cum este personajul meu? Ce calităţi şi defecte îmi oferă dramaturgul? Ce părere au celelalte personaje despre personajul meu? (părerile pot fi ca în viaţă, subiective şi obiective) În ce relaţii sunt cu celelalte personaje? Ce caracter are personajul meu?"[11]

Relaţia dintre text şi subtext are valenţe gnoseologice, pe care actorul ajunge să le descopere treptat. Personajul literar dramatic este rezultatul inspiraţiei creatoare a scriitorului, în timp ce personajul scenic reprezintă imaginea concretă, inspirată şi recreate, a actorului. Actorul se prezintă în faţa personajului ca în faţa unei mari necunoscute, iar această trecere de la necunoaştere la cunoaştere se face doar prin voinţa actorului de a da viaţă personajului. Un alt aspect major al relaţiei text – subtext este declanşat de problematica mesajului. Din punctul de vedere al autorului, mesajul piesei se identifică cu ideea majoră a textului, prin intermediul căreia autorul comunică opiniile şi concepţiile sale asupra existenţei. Practic, autorul alege un aspect al vieţii pe care îl transformă conform viziunii sale. Mesajul interpretativ reprezintă atitudinea regizorului spectacolului faţă de subiectul tratat.

Prin intermediul comunicării scenice se realizează decodificarea limbajului literaturii dramatice. Semnificaţiile ideatice ale textului literar se comunică prin arta mereu vie a actorului, astfel că opera dramatică ajunge să cunoască catharsisul metamorfozării ei în valori spectaculare. Rezonanţa cuvântului rostit, a limbii literare, adaugă virtuţi nebănuite elementelor vizuale, plastice. Imaginea scenică se întregeşte prin arta cuvântului. "Cuvântul sculptează sonor acţiunea. Prin cuvânt, în teatru, prin cuvântul înfiorat de actor asculţi în imediata apropiere bătăile cadenţate ale inimii: inima teatrului"[12]. Cuvântul scenic are formă şi conţinut, trup şi suflet. Pe lângă sarcina de mijlocire a comunicării, cuvântul are şi valoare artistică. De aceea se impune efortul major al actorului de prelucrare a cuvântului, prelucrare ce trebuie să pornească întotdeauna din interior şi nu din exterior, având ca sprijin accentul, intonaţia şi intenţia. Acestea trebuie să fie reflectarea artistică a stării interioare a personajului interpretat. Stanislavski consideră că vorbirea e o muzică şi că rostirea scenică este o artă tot atât de grea ca şi cântecul. Cuvântul şi fraza au o mare putere de cuprindere prin faptul că înglobează sufletul şi gândul omenesc. "Când actorul pătrunde în sufletul literelor, cuvintelor, frazelor, gândurilor, mă duce cu sine în ascunzişul adânc al operei poetului şi în propriul său suflet. Când colorează viu cu ajutorul sunetului şi desenează cu ajutorul intonaţiei ce trăieşte lăuntric, mă obligă să văd cu privirea interioară imaginile şi tablourile povestite de cuvintele textului şi făurite de imaginaţia lui creatoare"[13].

Actorul devine purtătorul de cuvânt al dramaturgului, dar în etapa următoare se desparte de acesta prin mijloacele de expresie specifice artei sale. Fără actor, textul dramatic rămâne în singurătatea neîntrupării sale. "Fără colaborarea actorilor, drama este menită să rămână caducă. Numai prin actori se realizează intenţia dramatică profundă a operei literare. În expresia feţei, în atitudine şi gesticulaţie, în ritmul şi debitul verbal, în modulaţiile vocii actorului, ceea ce în drama citită era numai povestire sau transcriere literară a unei acţiuni, devine acţiune cu adevărat. Actorul transformă toate indicaţiile textului în trăire prezentă, de o mare intensitate"[14].

Fenomenul substituirii persoanei actorului în personajul interpretat se face după alte legi decât cele ale dramaturgului. Dramaturgul lucrează şi îşi creează personajele în singurătate şi linişte, conducându-se după alte principii. Putem vorbi astfel despre o polifonie a personalităţii, în sensul că autorul îşi confruntă sau îşi împarte individualitatea creatoare. În

[11] Luminiţa Stoianovici, *op. cit.*,, p. 10
[12] Ion Toboşaru, *Introducere în estetica teatrului contemporan, note de curs*, Bucureşti, ATF, 1982, p. 44
[13] K. S. Stanislavki, *op. cit.*, p. 429
[14] Luminiţa Stoianovici, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004, p. 16-17

acelaşi timp, personajele trebuie să se deosebească radical de identitatea scriitorului, să nu mai păstreze nimic din gândirea şi simţirea personalităţii sale. La actor, polifonia personalităţii se exprimă prin trup. Trupul trebuie să exprime toate schimbările care se produc în spirit, iar trecerea în spaţiul fizic a tuturor modificărilor produse în spirit ţine de specificul inconfundabil al artei actorului. Aşa cum sublinia Stanislavski, fenomenul întruchipării unei alte persoane nu se poate realiza decât prin respectarea legii organice a unităţii dintre viaţa interioară a psihicului şi viaţa exterioară a fizicului.

Autenticitatea actului scenic nu depinde de materialul literar, ci de capacitatea actorului de a descoperi profunzimea personalităţii sale polifonice. Situaţiile propuse de autor sunt fictive, nereale, dar prin arta actorului autentic acestea se transformă în realităţi obiective. Aşa cum sublinia Valentin Silvestru, "putem afirma că actorul e creator cu drepturi depline în cetatea artelor. Arta sa are un caracter dual: e organic independentă, dar devine numai autonomă în ansamblul de interdependenţe pe care îl constituie spectacolul teatral. Această autonomie nu-i ştirbeşte însă originalitatea. Realitatea scenică îl impune ca "unic" mandatar al tuturor literaţilor, artiştilor şi tehnicienilor care săvârşesc împreună actul teatral"[15].

Textul piesei este de fapt un sistem de semne, de conotaţii, "un amplu sistem semiotic codificat, prin care ni se comunică universuri dramatice complexe". În opoziţie cu textul dramatic, actul scenic "e o realitate concretă, vie, care include şi sistemul semiotic al autorului, dar pe care îl depăşeşte"[16]. În acelaşi timp, opera dramatică se modifică în actul scenic şi capătă valenţe spectaculare, în timp ce semnificaţiile ideatice ale textului "se comunică prin arta vie a actorului". Creaţia autentică este însă unică şi irepetabilă. Ion Cojar afirmă că arta actorului începe şi se termină odată cu fiecare mare actor.

Un alt mare teoretician al teatrului, Adolphe Appia, unul dintre reformatorii regiei moderne, în cartea sa *Opera de artă vie*, fascinat de drama muzicală a lui Wagner, alege muzica ca principal ordonator al sistemului său imaginativ. Appia supune analizei comparative aportul adus de fiecare artă: literatura, muzica, pictura, sculptura, în ceea ce constituie "opera de artă a viitorului"[17]. Appia refuză ideea unei sinteze a acestor arte, singura care ar putea asigura un liant fiind ideea mişcării. În viziunea sa, corpul actorului nu înseamnă numai mobilitate, ci şi plasticitate, iar aceasta îl pune în raport direct cu arhitectura şi îl apropie de forma sculpturală, fără însă să se identifice cu acestea.

Appia refuză pictura în teatru, deoarece bidimensionalitatea acesteia se opune în scenă corpului actorului, caracterizat prin tridimensionalitate. Formele şi lumina pictate nu-şi găsesc locul pe scenă, pentru că tocmai "corpul uman le respinge".

Toate concepţiile inovatoare ale lui Adolphe Appia se reflectă direct în relaţia sa cu textul dramatic. El consideră că vorbirea nu poate institui propriul ei timp, în cadrul unui timp normat. Ea nu se poate constitui ca durată decât prin semnificaţia cuvintelor şi ordinea necesară în vederea înţelegerii lor corecte. Textul vorbit e lipsit de expresia directă pe care o conferă muzica. Autorul dramatic se află într-o situaţie paradoxală: el vrea să-şi vadă piesa pe scenă, dar reprezentaţia se face prin teatru, adică acolo unde nu se scrie piesa. Astfel încât dramaturgul este forţat să-şi împartă atenţia între o activitate în care e stăpân, manuscrisul piesei şi un procedeu care scapă concentrării sale mentale - punerea în scenă a acestei piese. Scena nu-i poate oferi condiţiile consacrării operei sale, dimpotrivă, condiţiile scenice îi domină opera.

"Marea descoperire a lui Appia constă în aceea că a creat pe scenă o lume unitar tridimensională. Datorită lui Appia lumina era pentru prima oară adusă în teatru şi valorile ei

[15] Valentin Silvestru, *Personajul în teatru*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966, p. 110
[16] Ion Cojar, *O poetică a artei actorului*, Bucureşti, Editura Paideia, 1998, p. 63
[17] *Apud,* Luminiţa Stoianovici, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004, p. 26-27

dramatice erau pentru prima oară relevate. Lumina care aruncă umbre, creînd forme, volume, culori, ritm – este inovaţia lui Appia, inovaţie care va influenţa şi raportul dintre autor şi textul dramatic"[18].

Adolphe Appia a reconsiderat total clasicul concept de teatru. Ideile sale au condus la revoluţionarea scenei teatrale europene. "Mecanismul care dominase conceptul despre teatru - o piesă pusă de autor în faţa unui decor pictat şi cu un eventual zgomot (sau muzică) este înlocuit acum printr-o idee dinamică, eliberatoare de noi energii în vederea comunicabilului"[19].

Un alt mare reformator care schimbă valenţele raportului dintre lectura dramatică şi lectura regizorală este Gordon Craig. Pentru el, imperativul reconsiderării teatralităţii este de factură vizuală. În eseul *Artiştii teatrului viitor*, Craig susţine că mişcarea şi muzica sunt elementele esenţiale, iar raportul dintre acestea este identic cu cel al unei sfere faţă de altă sferă. Toate lucrurile, prin natura lor, răsar din mişcare, chiar şi muzica. De aceea, actorii trebuie să aibe onoarea "de a fi sacerdoţii acestei forţe supreme – mişcarea".

De asemenea, Craig susţine importanţa principiului feminin al creaţiei, acesta fiind „expresia pură a mişcării pe scenă", prin intermediul căreia spiritul feminin, asociat cu cel masculin, caută secretul inepuizabilei şi tainicei energii a mişcării. Craig mai atrage atenţia că emoţia e cea care creează, dar şi distruge scena. Spectatorul nu are ocazia să asiste la naşterea unei opere de artă autentice, ci la o "suită de confesiuni accidentale ale actorului". De aceea, gestica simbolică trebuie să fie capabilă să transfigureze imaginea vieţii însăşi şi nu caracterul ei accidental.

Relaţia text dramatic – text scenic este tratată de Gordon Craig într-o manieră originală. El este primul teoretician care substituie dramaturgul cu regizorul, acesta din urmă fiind văzut drept autor unic al spectacolului, din cauza imperfecţiunii actorului.

Adolphe Appia şi Gordon Craig sunt primii mari teoreticieni ai teatrului care au început procesul de eliberare a spectacolului de constrângerile textului dramatic. "Appia şi Craig marchează în teatru primele încercări de revelare a specificului teatral. La amândoi însă, accesul spre o definiţie valabilă e deviat de apartenenţa lor la idealul clasic al artei. Nici unul nici celălalt nu se desprinde de ideea creatorului unic şi a operei încheiate, în numele cărora supun teatrul unor norme restrictive. Ca oricărui clasic, lui Appia îi repugnă accidentele, are oroarea surprizei, propunând creaţia definitivă şi încheiată. În spectacolul care deviază de la text apare pericolul ieşirii din zona artei. Propunând sistemul de notaţie muzical, care determină şi cronometrează creaţia actorului, Appia tinde să elimine din teatru arbitrarul, cu alte cuvinte inesteticul. Cu dispoziţii similare, discută şi Craig spectacolul. La el, prioritar va fi gestul, deplasând astfel interesul de la sunet la imagine. Acum dramaturgului i se substituie regizorul, ca autor unic al spectacolului"[20].

Toate aceste experimente teatrale şi concepte impuse de mari teoreticieni ai teatrului sau filozofi, enumerate în lucrarea de faţă, ţin cont, până la urmă, de o instanţă teatrală cu o funcţie mai mult sau mai puţin pasivă: spectatorul. De multe ori teatrul este transformat într-un experiment pe care spectatorul nu ştie să-l practice. Iar în acest caz, una din cele mai importante instanţe rămâne actorul profesionist, care, prin intermediul jocului său, poate să schimbe radical poziţia spectatorului faţă de lume şi mai ales faţă de sine însuşi. Libertatea actorului trebuie, aşadar, să fie una asumată raţional de către acesta, dar şi să urmărească una din finalităţile perene ale reprezentaţiei teatrale. Sau după cum afirma profesorul Ion Toboşaru, "este important de a sublinia că atât formele lui Artaud, Grotowski, Stanislavski,

[18] Luminiţa Stoianovici, *op. cit.*, p. 28
[19] Luminiţa Stoianovici, *op. cit.*, p. 28-29
[20] Mihaela Tonitza Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1975, p. 195

Brecht, indiferent de poziţiile adoptate, de cele mai multe ori contradictorii, urmăresc finalitatea creaţiei artistice pe linia dinamizării publicului”[21].

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)

BIBLIOGRAFIE

Appia, Adolphe, *Opera de artă vie*, Bucureşti, Editua Unitext, 2000
Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965
Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, Cluj Napoca, Editura Echinox, 1997
Brecht, Bertlot, *Scrieri despre Teatru*, Bucureşti, Editura Univers, 1978
Brook, Peter, *Spaţiul gol*, Bucureşti, Editura Unitext, 1997
Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969
Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Bucureşti, Editura Paideia, 1998
Comloşan, Doina, *Teatru şi antiteatru*, Timişoara, Editura Mirton, 2001
Gassner, John, *Formă şi idee în teatrul modern*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972
Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Bucureşti, Editura Unitext, 1998
Hegel, Friedriech, *Prelegeri despre estetică*, Bucureşti, Editura Academiei, 1966
Menta, Ed, *Andrei Şerban. Lumea magică din spatele cortinei*, Bucureşti, Editura Unitext, 1999
Ortega y Gasset, Jose, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, Bucureşti, Editura Coresi, 2000
Petrescu, Camil, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucureşti, Editura Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1937
Platon, *Republica*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993
Popescu, Marian, *Drumul spre Ithaca. De la text la imagine scenică*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1990
Silvestru, Valentin, *Personajul în teatru*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1966
Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Munca actorului cu sine însuşi*, Bucureşti, Editura ESPLA, 1955
Stanislavski, Konstantin Sergheevici, *Viaţa mea în artă*, Bucureşti, Editura Cartea rusă, 1958
Stoianovici, Luminiţa, *Libertate şi constrângere în arta actorului*, Iaşi, Editura Opera Magna, 2004
Şerban, Andrei, *O biografie*, Iaşi, Editura Polirom, 2006
Toboşaru, Ion, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Note de curs, ATF, Bucureşti, 1982
Ungureanu, Cornel, *Despre regi, saltimbanci şi maimuţe*, Timişoara, Editura Marineasa, 2001
Vianu, Tudor, *Estetica*, Bucureşti, Editura Orizonturi, 2000

[21] Ion Toboşaru, Bucureşti, *Introducere în estetica teatrului contemporan*, Note de curs, ATF, 1982, p. 268

DORINA NELA TRIFU
University of Bucharest

RODICA OJOG-BRAŞOVEANU – PARTICULARITÉS DU ROMAN POLICIER

Abstract: The study "RODICA OJOG-BRAŞOVEANU – FEATURES OF THE DETECTIVE NOVEL" sets as its objective to present the features of the detective novel, giving examples from the writings of the Romanian writer Rodica Ojog-Brasoveanu. This has a complex structure. In the first part I built up a short history of the detective novel, including definitions of it, representatives from our country, and in the broader context of universal history. Next, I presented the structure of Rodica Ojog-Brasoveanu's novels. Another chapter deals with stereotypes of the detective novel and original items in Rodica Ojog-Brasoveanu's work. The conclusion concerns the writer's new, personal aesthetic formula, in a delightful style. Literature becomes somber in the case of this writer only in the moments when the mystery of a crime needs to be revealed, and that is why the tragic-comic becomes a dominant feature of her unique style. The modern features of her writings are the elements of a psychological novel, a family novel, a love novel, a tragic destiny novel (of sudden death), a novel that presents the society in Bucharest and that illustrates its manners in a tragic-comic atmosphere.

Keywords: detective, stereotype, enigma, mystery, death.

Le roman policier – court historique et des acceptions du mot

Nous essaierons une définition du roman policier considéré par les uns des critiques comme une parralittérature, juste par mentionner ce que le roman policier n'est pas. Le roman policier n'est pas une oeuvre de morale, même si on a en vue la punition des gens vicieux. La fin n'apporte plus de morale, mais elle justifie le mobile du crime à travers le point de vue de l'agent de police. Il ne s'agit pas d'une vraie réalité, même si le topos urbain ressemble au réel; il assure, en fait, le cadre de la fiction. Ce n'est pas une oeuvre de morale, mais l'une à ordre inverse.

Le roman policier est ce type d'écriture qui suit l'estompage du mystère causé par un crime par la découverte du coupable à la suite de la réalisation d'une enquête habile. Il s'agit en fait d'un jeu d'ombres et de lumières: au début, il s'agit du crime et de l'obscurité, mais à la fin de l'enquête, la révélation du coupable et la découverte de la vérité prennent la forme d'une illumination. En cours de route, le tout est camouflé dans une énigme. On a donné plusieurs définitions à ce genre littéraire et toutes convergent. En réalisant une fiche de synthèse du roman policier, l'auteur Myriam Louviot répond succintement à la question *"Qu'est ce que le roman policier?": " Le roman policier est un roman organisé autour de l'élucidation d'un crime qui peut être de nature diverse: meurtre, suicide, viol, cambriolage etc. En géneral, il suit le déroulement de l'enquête et de l'enquêteur, qui,professionnel ou non, est le personnage principal. D'une certaine manière, dans un roman policier il y a deux histoires: celle qui a mené au crime et qu'il faut reconstituer et celle de l'enquête, que le lecteur suit pas à pas."*[1] Une autre définition, celle de Daniel Fontanèche semble à approcher le roman de conte de fées par une note commune qui consisterait dans le rétablissement de l'equilibre initial à la fin de l'oeuvre: *"Le roman policier est donc semble-t-il, la trace*

[1] Myriam Louviot, *Le roman policier- Fiche de syntèse*, Édition Didier, page 1

romanesque d'une quête ayant pur but de rétablir un équilibre qui a été rompu, après une transgression sociale."[2]

En ce qui concerne la naissance de ce type de roman, les chercheurs disent qu'il date approximativement depuis cent cinquante ans. En 1941, Edgar Allan Poë devient l'un de pionners de ce type d'écriture. À l'aide du roman *"Double assassinat dans la rue Morgue"*, il apporte au prémier plan le détective Dupin qui résout le cas énigmatique de la mort par étranglement d'une fille et du démembrement de sa mère. Il n'y a aucun mobile du crime, surtout la pièce où les cadavres ont été trouvés est hermetiquement fermée par l'intérieur; Dupin venant à l'aide de la police.

L'écrivain Britannique, Arthur Conan Doyle (1859 - 1930) reste dans la littérature par les contes avec Sherlock Holmes.

Agatha Christie (1890 - 1976) a été nommée dans la littérature anglaise *"La Reine du crime"*. Ses protagonistes sont les enquêteurs célèbres célébres, Miss Marple et Hercule Poirot. Dans son chef d'oeuvre, l'ingéniosité de l'écrivain résulte de la façon dont elle a su diriger les événéments.

En France, les réprésentants les plus importants sont Gaston Leroux (1868 - 1927) et Maurice Leblanc (1864 - 1941) avec le personnage Arsène Lupin. Le français Tonino Benackuista écrit des romans noirs : *"La Bombe vive dans le wagon à dormir"* (1989) et *"La commédie des ratés"* (1991).

Puis, George Simenon est l'écrivain belge, considéré le troisième Français, après Jules Verne et Alexandre Dumas. Il a crée en 1931 le personnage Jules Maigret, commissaire qui a un sens profond dans la découverte du criminel par l'analyse de la personnalité, même à l'aide de l'analyse psychologique et la découverte du mobile du crime.

L'écrivain russe Isaac Asimov a aussi deux romans policiers: *"La respiration de la mort"* (1958) et *"Crime à l'ABA"* (1976) et une colléction de prose courte policière: *"Les contes des veufs noirs"* (1874), *"D'autres contes des veufs noirs"* (1976), etc.

Dans la littérature roumaine, il y a plusieurs écrivains qui ont contribué au développement de la littérature policière. Liviu Rebreanu a écrit le roman *"Tous les deux"*, qui présente le conte d'une servante meurtrière. De suite, Géorge Arion publie *"L'Attaque dans la bibliothèque"* (1983), *"Les Crimes de Barintown"* (1995), *"Les Enquêtes d'un détective seul"* (2003), *"Crimes sophistiqués"* (2009), *"Étouffement"* (2012). Un autre écrivain, Horia Tecuceanu attaque seulement des themès policières, où l'héros est le capitaine Apostolescu. Nous exemplifions, ci-dessous quelques titres: *"Le Capitaine Apostolescu fait une enquête"*, *"Le Capitaine Apostolescu y intervient"*, *"Le Capitaine Apostolescu et la double énigme"*, *"La faute du Capitaine Apostolescu"*, *"Les surprises du Capitaine Apostolescu"*, *" L' Obstinément du Capitaine Apostolescu"*.

Même chez nous, Haralamb Zincă s'impose dans l'univers littéraire par les romans d'espionnage et policiers, dont on retient quelques-uns: *"La Mort survient sur la bande de magnétophone"*, *" Et il a été l'heure H"*, *"Mon Cher, Sherlock Holmes"*. D'autres réprésentants du policier en Roumanie sont Bogdan Hrib avec *"Connexion grecque"* ou Dénis Grigorescu *"Les Criminels en parallèle (crime – scène 35)"*.

En 1990 est paru le roman *"Pari sur un baiser"* de Cornel Călugăru où le sujet a une teinte policière, mais le texte est dépourvu de littérarité et de suspense. La phrase n'est plus élaborée. L'information a un aspect clair, neutre, télégraphique des faits.

Après Tzvetan Todorov, on peut distinguer trois genres de "policier". Premièrement, ***le roman à enigmes*** *constitué de deux histoires: la première est celle du crime, la seconde qui survient ensuite, celle de l'enquête. Le détective (et le lecteur evec lui) tente de comprendre ce*

[2] Daniel Fontanèche, *Le roman policier- thèmes et études* dans *Le roman policier: Quand la littérature s'habille de noir*, de Marie Bénédicte Woff, page 6

qui s'est passé. C'est une activité purement intelectuelle, le détective est invulnérable, à aucun moment sa vie n'est ménacée. La deuxième catégorie s'appelle ***le roman noir*** *qui fusionne les deux histoires: le récit est simultané à l 'action. On ne cherche plus ce qui s'est passé, mais ce qui va se passer. Le détective n'est pas sûr d'arriver vivant à la fin de l'enquête, l'intétêt vient du suspense que cela engendre; entre les deux,* ***le roman à suspense*** *qui garde les deux histoires du roman à énigmes mais développe la seconde. Il ne s'agit plus seulement de comprendre ce qui s'est passé mais de s'interroger sur ce qu'il va advenir aux personnages principaux".*[3]

La structure du roman policier de Rodica Ojog-Brașoveanu

Dans l'oeuvre de l'écrivain roumain, en général, un crime *"ex abrupto"* constitue une énigme pour les gens de son entourage, pour le policier qui y vient pour faire des démarches pour son élucidation, tout en accumulant des épreuves au cadre de l'enquête. La structure est classique, mais pour le commandant Minerva Tutovan, professeur dans le passé, elle a l'aspect de la résolution d'un problème de mathématiques qui contiendrait: l'énonciation du problème – le crime, on trouve certains indices du problème–crime; l'enquête avance jusqu'à la découverte d'une solution; la dernière est l'explication de l'agent qui l'avait conduit à trouver la vérité, démasquer le coupable avec l'explication du mobile du crime.

Ses romans policiers ont une structure fixe, la plupart s'inscrivant dans la même matrice. Le schéma vise deux plans narratifs principaux, qui s'imbriquent ou qui ont plusieurs points de liaison. L'histoire de l'enquête se situe dans le plan du présent narratif, puis l'histoire du crime se situe dans le plan du passé. La narration n'est pas linéaire, mais inverse, avec des retours dans le passé, en illustrant des instants - clefs nécessaires à l'enquête. L'énigme apporte avec elle-même une série de pistes, de solutions, de suspects, pour que l'enquêteur démontre, à la fin, la seule solution valable.

Des stéréotipies du roman policier et des éléments d'originalité chez Rodica Ojog-Brașoveanu

Son roman policier enrégistre des stéréotipies, des composantes qui se répétent, certains clichés qui peuvent donner l'impression de récurrence fatigante, des textes avec des lieux communs. On peut en exemplifier: l'acte criminel forme la base du roman policier; l'énigme de l'incipit crée du chaos et elle veut être déchiffrée par l'enquête, par la réponse à des questions banales telles *"Qui? Quand? Pourquoi?"*; les indices du crime créent du suspense; les protagonists sont victime, assasin, détectif, suspect; le détectif cherche le mobile du crime; les digressions evidéntes par la technique du portrait retardent le déroulement des événements, mais elles peuvent offrir des indices concernant le profil de l'inculpé; la dissimulation, le déguisement de la vérité; la déviation de l'agent de police, mais aussi du lecteur sur les pistes fausses, qui retardent la divulgation de la vérité, qui fait tromper le chemin.

Les romans de Rodica Ojog-Brașoveanu débutent la plupart avec le crime *"ex abrupto"*. Au Monastère du Princesse, le professeur Lucaci est assassiné dans un façon mistérieuse. (*"Espionnage au monastère"*). Minerva Tutovan et Dobrescu s'en occuperont, les mêmes qui déchiffrent le mystère de la mort de l'ingénieur Dan Manu dans *"Stylet avec du champagne"*. Les autres oeuvres commencent quand certaines personnes appellent la police dans l'agonie, en démandant l'aide. C'est le cas du professeur Grigore Lupașcu dans *"Énigme à la mansarde"* ou de la vieille dont on apprend plus tard le nom - Catinca Varlam, trouvée dans une mare de sang. L'incipit diffère un peu dans *"La mort signe indéchiffrablement"*, l'oeuvre de début, où le capitaine de police Ștefan Anghel est menacé pendant le congé au chalet Désir de montagne par une lettre anonyme où l'on dévoile

[3]Marc Lits, *Énigme criminelle. Concours international d'écriture pour les adolescents, antologie, Didier-Hatier, 1991, page 41-42*

l'intention de quelqu'un de commettre un crime pasionnel *"qui ne pourra jamais être soumis aux rigueurs des lois"*, parce que le coupable agira indéchifrablément, sans laisser des traces. Dans *"L'Homme du bout du fil"*, l'ingeniéur Michel Pascu est assassiné à minuit dans la rue, après une appel téléphonique. Dans *"La Boîte avec des boutons"*, on cherche le coupable qui avait asphyxié Gigeta.

Après l'annonce du crime, les indices suivent, mais les personnes enquêtées ont un alibi, donc les preuves d'innocence, justifiés en général par le fait que les suspects se trouvaient ailleurs au moment du crime). La chronologie este inverse; après un crime suit la narration des événements antérieurs. Dans *"Espionnage au monastère"*, le premier suspect, Panait Ilie, le chauffeur du monastère a un alibi, parce que le nombre de souliers ne correspond pas avec celui du criminel. L'enquête est subtile. Minerva a le rôle d'espion au monastère sous le nom faux de Jéni Cociașu, femme qui ne jouit pas de toutes ses facultés mentales. Jéni accumule des indices du crime et donne des instructions à Vasile Dobrescu concernant le type d'investigation. Tous les invités du monastères sont des suspects au début: l'architecte Liviu Radian, qui est infirme, Hélène Dumitriu, malade de poumons, le peintre Bomby Zamfirescu, le pharmacien Nicolae Popescu, Dabu, même Jéni Cociașu.

Le mystère est amplifié des facteurs par le motif de l'ombre, une lettre avec du contenu religieux, un possible message enchiffré reçu par tous les hôtes du monastère; l'agent Dobrescu répère des mensonges des suspects. Puis la narration se complique à cause d'un autre crime dans le même espace, celui d'Hélène Dimitriu. Les indices du crime amplifient le mystère, au lieu de le dévoiler, par la technique de la boule de neige: la lettre avec du contenu réligieux est un chiffre; l'agenda du docteur Lucaci est soustrait avant son crime; le peintre Zamfirescu a la même taille de chaussure que le criminel et, de plus, il est habile à débiter des mensonges (une fausse piste); une chouette aux alentours semble anticiper une autre catastrophe; les personnages ont peur d'une ombre, mais ce motif récurrent crée de la tension; le personnage Hélène Dumitriu semble cacher certaines choses, car seulement un complice pourrait affirmer fermement *"- Tu sais que pendant cette nuit quelqu'un mourra."* (*"Espionnage au monastère"*). La réplique fait référence à sa propre mort, machinée habilément, moment où l'action atteint le point culminant.

La tenue vestimentaire et morale des personnages inscrit automatiquement sur la liste des suspects tous ceux qui peuplent cet espace. Dans leur discussion sur le meurtre de Lucaci, l'architecte Radian se tait. La mère Zénobia croît que Jéni Cociași était démoniaque. La même Jéni déclare à l'interogatoire qu'elle portait la même taille de chaussure que celle du meurtrier, lorsqu'elle était partie chez son époux, Titi, puis elle se rétracte. . Dobrescu découvre que Nicolae Popescu aurait menti qu'il avait travaille à la deuxième Fabrique de médicaments de la capitale. Sur la chemise de Popescu on peut entrevoir, en le tenant pour suspect, deux gouttes de sang, qu'il brûle avec la cigarette. Le même lit avec passion le livre *"La Main qui tue"*, ecore une supposition de culpabilité. Puis, Minerva, en fait Jéni, voit l'infirme Radian se déplacer. Tous ces détails peuvent offrir de fausse pistes sur les traces du coupable. C'est bizarre, même le criminel ne se trouve pas sur la liste des suspects, pour grandir la surprise de la fin.

Les détails ont le rôle de maintenir la curiosité vigilante, par exemple celui qui précise que personne n'y était pendant le deuxième crime. La mort suspecte d'Hélène Dumitriu est un truc auquel le criminal fait appel pour n'étre pas suspecté. Il y a un façon de déguisement de la vérité qui déroute, de manière que Dobrescu et les personnes qui l'entourent ne comprennent rien. L'enquête sera continuée par Minerva à Paris qui découvre le réseau international d'espionnage. Le démasquer est une surprise. Nora Roman, déguisée au monastère en Hélène Dumitriu, a mis en scène son propre crime, après avoir tué Lucaci et avoir soustrait ses recherches.

Regardant le topos, l'action se déplace du Commissariat de Police de Bucarest au Monastère de la Princesse, à trente kilomètres de Râmnicu Vâlcea. Panait Ilie arrive au Commissariat de Police, pour témoigner des circonstances où il a trouvé dans son camion la victime dans le personne du docteur Lucaci. Celui-ci avait passé le congé pendant les cinq dernières années . La description du Commissariat, dans une grande cour, avec des carrés de fleurs, situé entre la coopérative et la maison de culture, intéresse moins. Le centre d'intérêt est conctitué par le Monastère de la Princesse, *"un établissement charmé comme une cité"* (*"Espionnage au monastère"*). Il y a une partie spéciale du monastère réservée aux hôtes, avec une construction avec un rez-de-chaussée et un étage, en rappellant d'anciennes auberges. Il sert de maison d'hôtes, venus par la récommandation de la Métropolie. Ce paysage avec des fleurs et des arbres contraste fortement avec les événements suspects qui s'y passent. Le mur haut semble cacher des secrets, des choses sales. C'est un monastère par le paysage (des icônes, des mères, l'aspect agréable), mais non par l'atmosphère (crime, mystère, tension, péché). Il semble être une maison de bandits qui manoeuvrent habilement le mensonge, le vol (comme c'est le cas de mère Zénobia), leurs complicité au crime, souhaitant de bonnes affaires. C'est pourquoi Bomby Zamfirescu peint pour du profit les portraits des voisins, non pas par la passion. Il y a un monde dérisoire, où les gens viennent avec une recommandation, mais, paradoxalement, ce sont de possibles criminels, un monde pure-sale, comme I.L. Caragiale dirait. Minerva Tutovan dont l'enquête suit la réponse à trois questions fondamentales (Qui a tué le docteur Lucaci? Pourquoi on a volé sa découverte? Quel est le mobile du crime?) y pénètre comme espionne. Du monastère, Minerva arrive jusqu'à Paris, dans un hôtel, dans la rue, pour découvrir l'illégalité d'enterprise internationale TEX, qui volait les inventions, parmi lesquelles celle du docteur Lucaci.

Les portraits, mêmes ceux physiques, offrent, d'une part, des détails signifiants par lesquels l'enquêteur se trouve sous les traces du coupable, mais, d'autre part, ils peuvent être de fausses pistes par lesquelles le narrateur omniscient et omniprésent rend plus difficile pour le lecteur, pas pour le détectif, la découverte de la vérité; ils conduisent aussi sur une fausse route. Minerva Tutovan, dans son rôle de détective est une déesse de la sagesse, comme le nom le confirme, capable d'établir certaines corrélations entre les événements, entre les personnages, capable de décovrir le mobile du crime, donc d'élucider le mystère. Pour attéindre son but, elle a recours à n'importe quels moyens. Son espionnage prend la forme positive qui est permise dans l'enquête. Elle se déguisera dans l'autre, nommée Jéni Cociașu, *" de profession épouse qui est dans la lune "*

(*"Espionnage au monastère"*). Sa méthode d'investigation inclut même un langage des signes, qu'elle expliquera à son disciple, Vasile Dobrescu. Ce personnage a été inspiré à l'ecrivain par une personne réelle, nous en apprennons des notes explicatives en bas de page. En même temps, ce langage des objets suppose un autre, le langage des détails signifiants. Elle detient une stratégie ingénieuse en prouvant au meurtrier, cette fois-ci à Nora Roman, le mobile du crime et la façon de le commettre. Ainsi, Nora Roman sera accusée d'avoir tué le docteur Lucaci, d'avoir mis en scène son propre meurtre, parce que l'espionnage lui apportait un profit illicite substantiel. On lui faisait des reproches pour la trahison de sa nation. De tous ces détails, elle n'oublie de mentionner à Nora ceux qui l'avaient conduit à la conclusion que celle-la était une artiste, pas une malade de poumons.

Si le début est tragique, anticipé par les pluies sombres, par l'atmosphère sinistre, de Bacovia, en anticipant la mort, la fin est d'habitude comique, signe que, après un événement néfaste s'ensuit l'un faste, de tranquillité, la fin de l'enquête en étant avant l'entrée dans la normalité. La tranquillité de la fin contraste avec la panique et le tragisme de l'incipit. Au dénouément, Minérva trouve le temps de manger de la soupe, tandis que son chien savoure trois gâteaux. Son perroquet répète d'une manière comique une formule mathématique. Le

tout dans un faux romantisme, où *"La lune dénudée comme un mensonge battait dans la fenêtre de Minerva."* (*"Espionnage au monastère"*).

Tous ces éléments reccurrentes ont l'avantage qu'ils permettent des variations de l'imaginaire du lecteur avisé de littérature. Cependant quelques éléments d'originalité chez Rodica Ojog-Brașoveanu sont: la combinaison du comique avec le tragique; la fusion originale de régistre stilistiques (le régistre populaire, le régistre tragi-comique, le régistre argotique); la complicité de l'auteur avec le lecteur-enquêteur; la technique de la lecture multiple du journal de Vera par Minerva, Gigeta, lecteur (*"Stylet avec du champagne"*); l'analyse psychologique évidentie la labilité psychique de Dan Manu; la technique du mémoire involontaire dans *"Boîte avec des boutons"*, qui conserve des souvenirs. À chaque bouton correspond un personnage ou un événement. Le comique de divers types abonde, pour exemplifier la situation où Jacques tient un discours devant la famille. Les détails fâchent son fils, Titi, qui lui demande de ne pas divaguer, ne pas rélater les événements des années '44, *"comment la tante Aglae est morte à cause des inflammations des ganglions à la gorge parce que Herăscu la traîta des callosités"*. L'ironie est présente partout, comme c'est le cas où Minerva fait l'observation à son collaborateur, Dobrescu, un homme de taille haute, dont la tante dit que la hauteur est inversement proportionnelle avec l'inteligence.

La conclusion

La conclusion qui s'impose est que les romans de Rodica Ojog-Brașoveanu supposent la présence de ces éléments fixes qui découlent même de la définition et du champ sémantique du crime (meurtrier, enquête, suspect, coupable, violence etc.), réunis chaque fois dans une autre histoire, dans une formule esthétique nouvelle, personnelle, dans un style savoureux, critique et sarcastique, comique et ironique ou argotique en fonction du personnage et du moment. La littérature s'habille en vêtements de deuil mêmes dans ces circonstances où l'énigme d'un crime se veut déchiffré. Ce fait est posible, parce que, dans ses écrits *la mort **ne** signe pas indéchiffrablément* (dans la vision de notre écrivain), même si certains personnages ont un alibi. En dehors de la crainte et du terrifiant, il y a des pages entières parsemées de situations, de langage et de répliques comiques. Ses personnages sont hermétiques, les questions qu'ils se posent sont pleines de signification. En grandes lignes, ses romans policiers contiennent des éléments de roman psychologique, d'amour, le roman du destin tragique (de la mort subite), de roman fresque de la sociéte bucarestoise, de roman qui illustre les moeurs du temps dans une atmosphère tragi-comique.

Bibliographie:

Rodica Ojog-Brașoveanu, *"La Boîte avec boutons"*, Nemira, 2014
Rodica Ojog-Brașoveanu, *"Énigme à la mansarde"* , Nemira, 2014
Rodica Ojog-Brașoveanu, *"La mort signe indechiffrablement"* , Nemira, 2014
Rodica Ojog-Brașoveanu, *"Espionnage au monastère"* , Nemira, 2014
Rodica Ojog-Brașoveanu, *"Stylet avec du champagne"* , Nemira, 2014
Myriam Louviot, *"Le roman policier- Fiche de syntèse"*, Édition Didier
Marc Lits, "*Énigme criminelle. Concours international d'écriture pour les adolescents, antologie, Didier-Hatier", 1991,*
Marie Bénédicte Wolf, *"Le roman policier: Quand la littérature s'habille de noir"*, 2003

Sitographie:

http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm#01

SZABÓ ZSOLT
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

BIOGRAPHICAL REFLECTIONS IN AUREL GURGHIANU`S WORKS

Abstract: Aurel Gurghianu writer was born on May 11, 1924 in the village Iclănzel from Mures county. Too many details about his childhood and about the life of Aurel Gurghianu were not published. I have investigated many aspects of the writer's life, with the help of his wife, Mrs. Cornelia Gurghianu who gave me many details about the connections between the writer`s life and his works. The method that I used in the analysis of his creations is the diachronic method. This allowed me to observe the literary evolution of the writer and the rise from a simple philology student who has demonstrated a real value in the literature of that time. Beyond personal notes, which, incidentally, marks the originality of each literary universe, I noticed the permanence of a cultural model of earth molded from Transylvania, , and adorned with a sensitivity connected to both tumultuous enthusiasm and supporting full life, the feeling of old age, the world fall into the thirst for the absolute.

Keywords: connection, originality, cultural model, sensitivity, senescence.

In this paper I inventoried main biographical moments of Aurel Gurghianu`s creations. From the birthplace presentation to the writer's most important readings belonging to the `50, I present the large meant of literature for Aurel Gurghianu. The writer was born on May 11, 1924 in the village of Mureş county, Iclănzel, into a modest peasant family with fear of God. His father, George Gurghianu, his mother, Rozalia born Oltean, failed to ensure their five children (two girls and three boys) a carefree childhood. The poet left fatherless in his childhood and the Gurghianu family troubles began to be strengthened. The five children were beautiful raised by the mother and grandmother, two fainted women, providing them all the necessary within the possibilities. Aurel Gurghianu starts primary school in his native village after attending school for boys in Târgu-Mureş, between 1937-1940. He will graduate in 1941 in Blaj, Alba county, because in 1940 the Romanian schools of Mureş fled in Alba County, due to transition jurisdiction northwestern Transylvania. Between 1941-1944, Aurel Gurghianu will act as teacher in his native village, Iclănzel, which will deepen its special affinity for literature. In 1948 he became a student of the Faculty of Philology, University of Cluj, this is the period when Aurel Gurghianu begins publishing different literature works (1949). In the newspaper supplement named “Lupta Ardealului” begins his literarz activity, but meanwhile, works with other literary magazines of the time, including ”România literară” and „Convorbiri literare”. Aurel Gurghianu's literary debut was recorded in 1954, when he published his first public lyrics booklet entitled ”Drumuri”. From 1959 until his death is deputy editor at the literary magazine,”Steaua”, becoming newsroom colleague with A.E. Baconsky Aurel Rău and Victor Felea. Along with generation colleagues, we can say that Aurel Gurghianu led a struggle concerning the recovery of aesthetic criterion in the evaluation of literature from that period. Another landmark for which the 50s generation had a word to say, was the rehabilitation of lyricism in poetry, which at that time was ”invaded by proletcultism criteria. Therefore, Aurel Gurghianu becomes a tributary of conventional outer thematicism of that time, imposed itself as a poet of calm dreaming, a sentimental poet. This pure melancholy mood of the poet is shown in several volumes of poetry like: ’’Zilele care cântă” (1957), ”Liniştea creaţiei”(1962), ”Biografii sentimentale”(1965) or ”Strada

vântului”(1968). The poems included in this volume are concrete proof regarding sentimentality, melancholy or dreaming that demonstrates Aurel Gurghianu. The same can not be said about the poems in volumes like ”Poarta cu săgeţi” (1972), ”Temperatura cuvintelor” (1972), ”Curenţii de seară” (1976), ,”Orele şi umbra” (1980) or ”Număraţi caii amurgului” (1982) because these poems have an oneiric touch, are focused more on expression, this time we are attending to a sentimentality censorship. For the volumes of poetry, ”Poarta cu săgeţi” (1972) and ”Temperatura cuvintelor” (1972) the poet was awarded with the Prize of the Writers' Association of Cluj, in 1973. The oniric way of Gurghianu`s poetry, we can say that it has an opening to those periods when the poet has different feelings, not positive especially: ”*Îmi amintesc - văzînd-o crescînd - / de cei ce-au căzut aici pe colinele-Ardealului/ demult (...) Desfăşuraţi tricolorul în vînt/ să-l vadă cînd se vor scula să cineze/ la masa de seară,/ la masa de seară, în inima noastră, Apoi lăsaţi-i sa-şi spună între ei:/ frumos e pămîntul pentru care-am luptat!” (Elegie la Oarba)*[1]. The lyrical syntezis of Aurel Gurghianu`s poetry it`s represented in the last two poem volumes ”Diagnosticul străzii” (1985) and ”Călăreţul din somn” (postum) which can be considerate the most important[2] of him.

Aurel Gurghianu wrote also thre essay volumes:”Terasa şi alte confesiuni” (1978), ”Carnet” (1981) and ”Anotimpurile cetăţii”. The poet realized a connection between the romanian literature and the greek literature by translating a poem volume of Kostas Varnalis greek writer. He also made another connection between the romanian and the hungarian literature by translating the poems of Létay János, a hungarian writer. Reading the criticism about Aurel Gurgianu`s poems I understanded that through his modern poems and the epic works, he will remain in the romanian literature and culture as a writer who made an opening to other cultures and natinalities like the hungarian and greek as I wrote before. I think, by this, we can prove that Aurel Gurghianu it was an open-mind writer, a modern one.

Over several decades, Aurel Gurghianu goes through several spectacular literary changes, I could say that both by the understanding of the message lyrical and poetic imagery to redefine specific to Gurghianu. The beginnings of the poet Aurel Gurghianu literature, is although shown to be fragile, we realize the emphasis of the report, lyrical "and satire.

The beginnings of the poet Aurel Gurghianu in literature, although shown to be fragile , we realize the emphasis of the ’’lyrical’’ report , and of the satire . In the first two verses plaques, wrote by Aurel Gurghianu , ’’Drumuri’’ and ”Diagnosticul străzii” we participate , through , to the rhythmic echoes motifs which are reminiscent in the lyrical works of poets like George Coşbuc, Ion Pillat or Vasile Alecsandri. The predominant theme remains nature which is treated in a conventional manner , the bucolic images appear fine conceit ,,Strada Colinelor. Case de lemn./ La şapte seara bătrînele cască./ Fumul subţire, palin însemn. Trece-un copil c-un graur în bască”(Stampa). Gradually, the lyrical discourse of Gurghianu slips into a solemn studied communication in which lyricism landscape takes shape in contemplations , presentations of the birthplace and melancholy , a sense of dread in the past tense. With the discovery of the city , uprooting caused not so pronounced in Transylvanian lyrical , from Octavian Goga to Lucian Blaga. Aurel Gurghianu instead we see , especially in his poetry after 1972 , a reverse uprooting observed by George Grigurucu , translated by alienation from rural theme . This uprooting reverse , is the promotion of urban life , the city , to the detriment of rural life which may have its roots in the writer’s childhood , a modest childhood , troubled , we could say that , perhaps, the poet remembers fondly. Maybe Aurel Gurghianu associated with the rural world the disappointments and negative experiences during childhood , which he wants to ransack . Promoting the city, the urban life , especially specific modernist writers perhaps it seems more carefree , shortcomings or disappointments. In an interview I spoke

[1] Aurel Gurghianu, *,,Număraţi caii amurgului”*, Editura Cartea Românească, 1982, pag. 110
[2] Lefter Ion Bogdan, ,,Începuturile noii poezii”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005, pag.131

with the poet's wife , she reported me especially about Aurel Gurghianu's joy of being in a city , civilization, bustle, a lot of people or even crazy. Although, quiet by nature, the lady told me that Gurghianu poet liked to relax, although it was a static person , he doesn't like traveling, somebody told that it is a slow poet as a person .

The death of his best friend and collaborator , AE Baconsky in the earthquake in 1977, it was a huge loss for the entire collective from ''Steaua''. This is the moment when Gurghianu wrote the volume''Terasa şi alte confesiuni" in 1978 which remembers to who was Baconsky . Hot thread poet remains, however , the city , a theme which the poet presented it in several volumes of poetry , in which comfort can discover the lost intimacy . However, the city does not represent a nurturing environment but rather a diffuse medium . In the city , Aurel Gurghianu builds through his poetry, a strange universe, but not aggressive . Poet uses words that begin and to civilize them, neologisms are incorporated in the language used its inception literary language of Traditionalism off though . Aurel Gurghianu often oscillates between the bizarre and banal , sometimes reaching the ludic sphere, *''Umbrela mare şi neagră,/ umbrela mică şi roză/ umblară un timp suprapuse./ Apoi umbrela roză rămase locului/ urmând a urca nişte trepte/ în timp ce umbrela neagră/ trecu de cealaltă parte-a oraşului./ Era aproape de ziuă.* (Nocturnă) . Some poems are written by Aurel Gurghianu , in ''white lines'' , others are full of expressive images of a sterile beauty or subtle enigmatic bookish references . In some lyrical creations , we can say that Aurel Gurghianu has an impaired perception of reality : *A mere de toamnă miroase cămara,/ a suc molatec,/ a foc galben mocnind in două lădiţe./ Se petrece-acolo o lucrare/ ca-ntr-un laborator/ unde s-ar mai căuta încă piatra filozofală*.(Mere). At the other extreme , the poet uses horrific images , the reality is hallucinating meet even sleep states fusion of all, evidence of harmony between man and nature , *''Un om dormind îmbrăţişează iarba/ Şi viespi de aur îl măsoară-n somn/ Un om dormind îmbrăţişează iarba/ Şi lunca şi nisipul toate dorm*. (Un om dormind) .

Gurghianu Aurel's poetic universe includes a lot of literary themes and motives, myths, phrases and philosophical theories creates a specific set of full correspondence. Aurel Gurghianu's poetic imaginary as he perceived today, has unique quality to reach any point in the center of deep revelations. Based on the popular theme of the time, which creates and covers the universe, there are direct trails that same poetic saps traveling. Aurel Gurghianu's lyrical symbolism reminds us to George Bacovia because Gurghianu through suggestion outlines made a fine impression of the poetic text. Therefore, rain, lead, wind is silent by themselves, are used for accurate perception by the reader, the poet's inner feelings.

In the volume ''Poarta cu săgeţi'', the sentimental poet uses a more conservative tone , specific to traditionalism; there are mentioned parents , ancestors , birthplace, house, the voices of parents and others. The volume of verse , ,,Orele şi umbra"(1980) lyrical sadness prevails. This sadness, tinged depressive related to the older " emotional biography " of the poet , this time presented in a specific language states denial. In Gurghianu's vocabulary are used these creations which is dominated by consonants, musicality lyrics is closed , ''Pe mâna moartei s-a aşezat un bătrân şoim de pădure/ şi-a întrebat-o de ani./Mâna moartei nu s-a mişcat/ (Şoimul o visase tânără cu o noapte înainte)./ Şoimul a adunat păsările la sfat./ Dar mâna moartei a rămas inertă.(Păsărarul). The symbol, the suggestion, the prosodic freedoms are characteristic to current literary symbolism , but Aurel Gurghianu used them for a stronger externalization of his inner feelings . Poet's feelings are often oscillatory , between real and unreal, between positive and negative, between joy and depression. Through his creations , especially after 1960 , Aurel Gurghianu explicitly reflects his detachment to semănătorist tradition , all that means rural theme and pointing to the essence modernism townhouse . Usually , the " lyrical Transylvanian ' favorite themes are the origins , identity , and the creations of George Coşbuc and Goga but Gurghianu is uproots everything means of rural ,

identity, origin. The volume of poems entitled " Numărați caii amurgului" (1982), Victor Felea , appreciates its volume chronicles that the poet does not let her no fixed form , no shocking snags but maintain a balance between tradition and those of modernity . We can observe at Gurghianu, a subtle , ironic and witty sometimes a thoughtful and sometimes a fantast vision.

His word calls and suggests , as discussed previously , or turns into metaphor , in any case we can carry in an area of the poetic , to make us partakers of lyrical existence of real interest . In his poems, Aurel Gurghianu, used external elements which are acts of intimacy which takes special significance by " interpretation " to submit their original personality of the poet . The poet proceed like this in poems like " Întortocheatul ",''Bizarul domn de la birt" or ''Fragment citadin"; Gurghianu manages to translate the most mundane aspects and situations in a space detached from reality, an unreal space. For instance, in the poem ''Bizarul domn de la birt", the " hero " is somewhere in a fabulous space , in a reality that we can not recall in this situation, it can not participate in miracles : "La express în picioare soarbe abstras din cafea./ Prins c-un șiret îi atîrnă între degete bastonul alb./ Murmure vin - / nepăsătoare vocile se lovesc de umerii lui, / de casca neagră a capului ascuns între sare și țărm. / În adînc foiesc stele de mare și resturi. " We could say that he often makes up the detachment from the immediate reality of this reality with a kind of ludic pleasure and intuition , serious things . We often find in the work of Gurghianu, also plenty of strange characters, sometimes seemingly innocent , sometimes even demonic , which will , though , to remember that we live in a world of continually great contrasts . In the poem I quoted above, it is a blind " figure " that man who drinks coffee from an espresso . We note that we are not dealing with a simple portetizare but with his own science Aurel Gurghianu at the boundary between the real and the fantastic. I can say that the author observes people and things , but he remains just a simple collection of them ; they gaze out from the crowd , transmit , we might say , sensitivity . The Cycle entitled " Castane " is totally dedicated to his wife , who, during discussions with her , she told me that she had the privilege of being the first critic of the poet , who sat on a chair in the corner of his room reading Mrs. Gurghianu creations . He could be talking about poetry criticism for the style in which the creations read aloud, it will implement the listener specific poetic world Aurel Gurghianu . Mrs. Gurghianu told me that " poetry was any " For example , in a Sunday during a solitary promenade in Cluj , the poet sat at a cafe table where he wrote a few words on the packaging of the cigarette pack and home continue their mysterious adventure through the world of words which became poetry creations specific only to the original literary of Gurghianu . In this cycle of poems , the poet reconstructs a recent seasons , love the same style concrete notations removed if a scarce autobiographical book . In " Castane " , it is written with sensitivity , tenderly lyrics are brought to life by the freshness of feelings. The poet returns to his meditations urban pilgrim of the cycle "Amintiri" , showing solidarity with what he sees , everything that surrounds him. Becomes integral with the " lone tree " squeezed between two buildings , the stone fortress of gray stone pavement . In the poem " Solo " Aurel Gurghianu seems to be a new Bacovia , as previously mentioned , less oppressed by solitude , but with calm accents characteristic of his poetry : „Slomnești pe-o stradă mică, pustie / cînd mulți dormde-a binelea după orele zece. / Asculți foșnetul rufelor pe sfori la uscat. / O pală de vînt clatină tufele. / Eviți Opelul sumbru ca un gîndac decedat. / Te miști și nu știi dacă mirosul din curți / vine de la mărar sau de la păsări. Un cîine mârâie pe undeva.. In the volume of poems " Numărați caii amurgului " (1982), which is a book of the artist maturity, rich in lyrical substance, it is marking a new exemplary success, in the work of Aurel Gurghianu . After the book " Curenții de seară " , the poet looks a little tired in terms of its lyrical creations , because the lyrics go in the background . Lyrical alienation prose became columnist , published in the meantime, does not mean depletion sensitivity poet . Gurghianu

also invented sensitivity and epic creations, which proves a surprising taste for adventure . We can even say that the poet's sensitivity is mascvuline. Subtitled "Notes , sketches , testimonies ," " Booklet " Aurel Gurghianu actually contains " Terrace " , namely , the diaries idea , launched first time there. We have to do , but with a systematic record of personal events but rather an entry within the unreal, leaving real space . By this means a complex of circumstances, unforeseen events , curiosities, even through the emotional and psychological state available to the author at a time. It is an indirect confession that author readings rather seeks confirmation in life, or trying to deal with a " literary model " . Here, I believe that the fact charm are his notes . Direct observations of reality are transformed into a fantastic daily, while speculation bookish have a cautionary effect , almost pedantic . Aurel Gurghianu , wanting to move the world towards moralizing and literature, makes her hallucinate , by transposing texts fantasy. A gain aesthetic is that Gurghianu not observed repeatedly reality, he changes a metamorphosed , sending her surreal , fantastic .

Most tablets wrote by Aurel Gurghianu circumscribe urban sensibility , unusual sometimes, moralistic old , but without any sense of alienation . The terrace is a public space that provides both dialogue with others, and recollection in private. It is a place of spiritual delight or confession. Its essence lies in feverishly, her privacy is not restricted to district Tuhnice interiors . I say this in the belief that Aurel Gurghianu Terrace is not just a nostalgia item but a community artist , to that special place of refuge and constant participation by confession , the lives of others . This is the spirit of lyric and epic creations of Gurghianu : from physiology allusive , with shades caricature , portrait - eulogy ; the irony of everyday habits to record major events of contemporary civilization ; the strictly literary polemics Article itself.

Therefore, epic and lyrical vision of Aurel Gurghianu is original . If its inception in world literature testimonials met Goga , Alecsandri or Blaga creations since 1970, Gurghianu prove originality transposition unreal reality in their own way ; replacing the countryside to urban areas , called " reverse uprooting " by George Grigurucu .

Bibliography

1. Aurel Gurhianu “*Drumuri*”, Editura De Stat Pentru Literatura Şi Arta, Bucureşti 1954
2. Aurel Gurhianu, “*Zilele care cântă*”, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957
3. Aurel Gurhianu, “*Liniștea creației”,* Editura pentru literatura, Bucureşti, 1962
4. Aurel Gurhianu, “*Biografii sentimentale*”, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965
5. Aurel Gurhianu, “*Strada vîntului”,* Editura pentru literatura, Bucureşti, 1968
6. Aurel Gurhianu, “*Ascult strada”*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969
7. Andriescu Radu, “*Paralelisme şi influenţe culturale în lirica română actuală*”, Editura Univ. Al. I. Cuza, Iaşi, 2005
8. Bachelard Gaston, “*Poetica reveriei”,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
9. Lefter Ion Bogdan, „Începuturile noii poezii”, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005

ERIKA MÁRIA TÓDOR
"Sapientia" University of Transylvania, Miercurea-Ciuc

THE HIDDEN CURRICULUM OF SCHOOLSCAPES: OVERVIEW OF THE BILINGUAL SCHOOL CONTEXT

Abstract: The paper explores the linguistic landscape in schools (schoolscape) and their messages transmitted as hidden curricula and covert semantic representations. The concept of schoolscape refers to the totality of visual materials, such as notice boards, tableaus, displays, teaching materials, maps, building signs, marks, etc. that can be found within the space of a school. These reflect on the life and communicational needs of the social environment, articulated in a given period of time. This visual linguistic configuration of the educational scene is an essential part of the "hidden curriculum" of the pedagogical space at hand. The study relies on empirical data obtained in a specific field, namely, in the schools of a Hungarian ethnic minority community from Romania where bilingualism represents a special form of social existence. Data were collected through the observation and documentation of the linguistic landscape, through focus group discussions with pupils and individual interviews with the educators. The paper offers a detailed description of the schoolscapes' general characteristics, and a thematic analysis of these landscapes; it also presents the representations of local identity and patterns of language use as they are displayed and constructed by the visual configuration of the given spaces.

Keywords: Linguistic landscape; Schoolscape; Bilingualism; Language attitude; Hidden curriculum

1. Linguistic landscape and schoolscape

The study of the linguistic landscape, as a separate research field, is a relatively recent development. It continues, completes and – adding a new perspective – it re-analyses the main issues related to the so-called traditional linguistic research on minorities, such as language shift, linguistic revitalization, language loss, language socialization, language knowledge etc. (Gorter Durk, Heiko F. Marten, Luk Van Mensel, 2012). The most frequently quoted (and earliest) definition of the term linguistic landscape is that of Landry & Bourhis (1997: 25) according to who the linguistic landscape of a territory, region or locality comprises the official road signs, advertising billboards, street names, place names, commercial shop signs and public signs on government buildings.

Studying the peculiarities of visual language use has both a communicative (informative) and a symbolic function (Burenhult & Levinson, 2008; Shohamy & Shoshi, 2009, Pavlenko, 2012) and that is the reason why more and more linguists have become interested in it. Entering a certain space or locality all the signs, boards and displays encountered, including the use of symbolic elements, can reveal much about the linguistic profile and linguistic characteristics of the given place, the status of the languages used and the value system of the given place.

The extensive use of certain languages (not only in private spheres but public and business spheres as well) strengthens and/or positively affects the prestige of the respective language. Linguistic landscape has also a mediator role (Shohamy, 2006) among the different language policy levels as it represents the specific and concrete manifestations of the language ideologies in power, the direct or indirect elements of the experienced and practiced language behaviour. This is why the analysis and interpretation of visual language use can only be

carried out in relation to the language users' linguistic behaviour and their language attitudes where the cultural, historical and socio-political contexts gain an important role. In this sense, the linguistic landscape is a semiotic landscape (Jaworski & Thurlow eds. 2010), which carries meta-cultural messages and the elements of this linguistic landscape can be understood as "iceberg" texts.

The linguistic environment of formal education i.e. "schoolscape", represents a specific space of visual language use and refers to the totality of visual materials, such as notice boards, tableaus, displays, teaching materials, maps, building signs, marks, etc. that can be found within a school and serve the communicational needs and expectations of the respective space (Dagenais; Moore; Sabatier, Lamarre, Franҫoise, 2009). This type of linguistic landscape, that includes the totality of visual materials in a given educational setting, means also a visual linguistic expression of official language ideologies and their local interpretations. In several linguistic landscape studies the authors argue for the multimodality (Jaworski & Thurlow eds. 2010) of the linguistic signs based on the assumption that the message of the linguistic landscape is conveyed not solely by the content of the written text itself but the use of colours, text font, background colours and supplementary symbols also contribute to its understanding and meaning construction.

Within discourses of space it often occurs that a given symbol becomes the central element of the space, such as a flag, a cross, coat of arms etc. thus more recent studies differentiate between the written texts and other semiotic elements of the linguistic landscape (Sloboda, Szabó- Gilinger, Vigers, Simicic, 2010). Studying linguistic landscapes in general and, particularly, schoolscapes, requires a joint and complex presentation of both written and other semiotic elements in order to arrive at a more profound understanding and to gain a more detailed and varied collective reflection.

2. Schoolscape: mental map and reflection

Based on the different approaches and perspectives present in the linguistic landscape research, the present paper understands the term linguistic landscape as the written (more enduring than the oral), visual linguistic representation of language behaviour (including language ideology) at a given time, space, political and socio-cultural context. Linguistic landscape is the visual representation of the individual and collective understanding of the experienced language policy and traditions of language use.

According to Brown D. Kara, the characteristics of an educational setting represent in fact the given "pedagogical space's" implicit, hidden curriculum and at the same time they reflect the institutions' more or less conscious educational philosophy (Brown, 2012). Thus, a detailed and complex research regarding the linguistic landscape of schools can offer valuable insights into the specific dimensions of school life.

The study of linguistic landscape in educational settings has been the subject of only a few studies, as research on linguistic landscape mainly focused on describing and interpreting visual signage of larger regions, cities, squares and streets. The present paper draws on the characteristics of a community which has already been presented in Laihonen's (2012) articles and Horváth I. (2013) and his research team's work. However, in contrast to previous research, the present paper intends to analyse a specific space, namely the school context from the perspective of its hidden curriculum. In what follows, a brief description of this specific context and its population will be provided.

3. Subjects

In the Romanian educational system 5.12% of the total school population went to Hungarian schools.[1] For learners who attend these institutions the process of linguistic

[1] Data above concerns the 2010-2011 academic year, source: Murvai, L. (2011). Erdélyi magyar oktatás 2004-2011 [Hungarian education in Transylvania 2004-2011]. In *Új Magyar Szó*, 04.10. 2011.

socialization differs from that of a Romanian learner since we can speak about the interaction of two languages and structuring their linguistic competences in their mother tongue (in our case it is mostly the minority language) and a second, non-native language (in our case, Romanian).

Bilingualism is understood here in its holistic (Grosjean, 1982; Bartha, 1999) and pragmatic meaning, according to which, a person is considered to be bilingual or multilingual if he/she uses two or more languages on a daily basis according to his/her communicative and socio-cultural needs.

Based on previous research regarding the population under study (Horváth, 2009), the following types of bilingualism can be differentiated: a. minority monolingualism, b. minority dominant bilingualism, c. balanced bilingualism, d. Romanian dominant bilingualism and e. Romanian monolingualism. According to their language knowledge, the Hungarian adult population in Romania can be categorized into the following forms of bilingualism (Horváth, 2005, 2008): a. balanced bilingualism, b. asymmetric bilingualism, c. monolingualism, d. subtractive bilingualism and semilingualism.

The first type of bilingualism stands for the equal, approximately same level of knowledge of two languages, and according to the speakers' self-assessment it characterizes 28.8% of the Hungarian mother tongue adult population. Asymmetric bilingualism, which refers to 58.8% of the Hungarian mother tongue adult population, means a better knowledge in one of the two languages – in our case, the mother tongue – while their second language competences in most cases are non-functional, meaning mostly knowledge about the language. In the case of this latter type of bilingualism, everyday language use (home, school, friends, environment) is mostly restricted to their mother tongue which forms the basis for further second- (Romanian, in our case) and third (foreign) language acquisitions.

Monolingualism (7.6%) means according to speakers' self-assessment that they are able to perform their communicative acts in only one language. Subtractive bilingualism (1.8%) means that a second language takes over the functions of a base language. In our case, primarily due to linguistic environmental effects, the language that is most used becomes the base language of the individual. Although it hardly appears (1.4%), speakers who can be characterized as semilinguals, feel that they cannot express themselves in either of the languages, that they are not able to express themselves "completely".

Naturally, the specifics of a given linguistic environment, linguistic habits, models and methods of language acquisition are all major factors that contribute to the shaping of the above mentioned types of bilingualism.

The study analyses three educational institutions from a Hungarian dominant, asymmetric bilingual linguistic environment, to reveal the characteristics of its linguistic landscape and to better understand the message these signs convey.

4. The study

The research was carried out between 2012 and 2013[2]. Data was collected in three schools of a single locality with the aim to reveal the characteristics of their linguistic landscape, their language attitudes, tendencies of language choice, and to categorize the pedagogical messages, the hidden curriculum of these signs. Fieldwork was carried out in the educational institutions of a Transylvanian municipality – Sândominic – Csíkszentdomokos) from Harghita County, with a population of 6048 people, out of which, according to the 2011 census[3], 98% are ethnic Hungarians.

[2] This work was supported by the Sapientia Foundation – Institute for Scientific Research, Romania in 2013, under Grant IPC 7/12/2013.

[3] http://ro.scribd.com/doc/86885327/CESCH-Recensamant-Populatie-2011-CV-Hr

Adopting an analytical perspective towards the selected educational settings, it can be stated that these settings reveal the representative features of a majority Hungarian-language school from the countryside. In order to understand the issue under investigation, a triangulation of research methods was compiled including both quantitative and qualitative methods of data collection and analysis, namely, observation (documenting the linguistic landscape), focus-group discussion with the learners and structured individual interviews with the teachers. Thus, the data consists of 205 units of analysis (photos taken at the site), discussion with 69 learners and 7 teacher interviews.

During the research process, an essential criterion has been identified concerning linguistic landscape studies, namely, that investigating such a complex topic of research requires the combination of both emic and etic perspectives. It is necessary to have both insider and outsider researchers as it often occurs that, due to the different viewpoints, different signs might be discovered and highlighted and the two researchers might allot different meanings to a given sign. This is why, during field observations I continuously consulted and sought the input of an outsider expert (Petteri Laihonen, University of Jyväskylä, Finland) who knows the present research setting and is also engaged in linguistic landscape research. Even though the main goal of the study was to analyse the relationship between language behaviour and linguistic landscape, during the research process it became clear that investigating educational settings brings about a more complex message of the linguistic landscape. The present paper analyses the empirical data from a specific point of view[4], namely, it focuses on the messages of the "walls" and the way they can be interpreted – what, more or less conscious, messages do they suggest to the receptors of the school environment and how do they reflect upon school life, and its teaching and learning practices.

Before turning to the data analysis it is worth mentioning that the specificity and uniqueness of a given educational setting is defined by its teachers' personality and their value system, the cultural determinants of the school's immediate environment, the students' age and individual characters and many other factors. However, there are some fundamental aspects (readings) which, if described and written, could turn the organization of the educational setting into a more conscious and reflective practice.

5. Results and discussion

a. Language choice and language use within the school context

In Romania, before the revolution in 1989, the linguistic landscape of schools was very carefully regulated and controlled. For example, it was a crucial aspect to place the portrait of Nicolae Ceaușescu on the wall of every classroom above the board and on its right and left sides there were several quotations from the president's speech (usually said during congresses). At the same time, there were obligatory tableaus such as presentation materials on traffic information, reports illustrating patriotic work, notice boards etc. In case of Hungarian schools, texts displayed on the walls had to be in Romanian language, their contents being thoughts, quotations that reflected the regime's ideologies.

A few months after the revolution these walls remained empty – recalls one of our respondents, a retired teacher. Then filling these walls with content was subject to local decisions, became the task of teachers and the school. Centralized regulations were taken over by local initiatives and local values. How will new meanings be constructed? What contents were assigned to the school space? What strategies of language choice can be detected? – these are some of the questions the study tries to answer.

[4] Results of the research were partly published in Pieldner - Pap - Tapodi - Forisek (eds): *Kulturális identitás és alteritás az időben* [Cultural Identity, Alterity and Time] Debrecen, 2013, 451-459p

In the schools under investigation, the results of the interviews with teachers show that after the revolution we cannot speak about a controlled conception of school „decoration". Since then, the decoration of classrooms has usually been the responsibility of the teachers and educators, while the decoration of the school's public spaces (e.g. corridors) has been a joint task and the result of a collaborative decision making. Within the educational settings visited, the classrooms and the school in general were mostly decorated representing certain events connected to seasons, public holidays and celebrations. However, teachers consider that presenting school events and some important episodes of school life are also necessary. Teachers value the presentation of those things and events which they consider to be useful and beautiful and which they are proud of, but they are open to display other recent events and new works as well. There were teachers who changed the quotations on the classroom's wall every month depending on the "actual mood of the class".

In terms of the schoolscape components, two different levels can be distinguished: there are *permanent* „messages" and regularly *updated* information. Permanent messages consist of quotations, the portraits of writers and poets, regulations, maps etc., which decorate the walls over the years, while exhibitions of the students' works are regularly updated (paintings, drawings, poems etc.) together with students' attendance certificates and diplomas reflecting their results on different contests, competition plaques or even the test items of different competitions.

Another important aspect concerning Hungarian schools characterized by asymmetric bilingualism – constituting the subject of our research –is the matter of *language choice*. What is written in Romanian, what is presented only in the students' mother tongue, when do they consider bilingual language use to be important? To what extent does foreign language appear in these communications?

In the Hungarian schools visited the following structure of language choice could be outlined: the majority (68%) of the linguistic landscape components were Hungarian monolingual, 6% was Hungarian-Romanian bilingual and 7% Romanian-Hungarian bilingual, while 18% of the signs were Romanian monolingual and only 1% in a foreign language (French, English).

Analysing the relationship among language choice, language use and the thematic content of these texts there can be detected a certain degree of separation and specialization of the linguistic registers which is not a conscious but rather a spontaneous form of attitude. Thus, Romanian is mainly the language of official notifications, regulations, the language of external messages, in other words the language of the formal register, while Hungarian is the language of other, usually informal linguistic representations. The separation of languages and specialization of the linguistic functions reflect the school population's linguistic behaviour and language choice in their everyday language use.

Data collection focused both on teachers' and students' language use. The questions referred to the respondents' language use in their immediate and wider social environments. Students generally use Hungarian for their daily communicative purposes, so they use Hungarian at home, with the neighbours, on the street etc. while the highest percentage of second language use occurs during travelling (38% of respondents) and during their communication with the local police officer (35%) if it happens at all, usually around the age of 14 when children apply for their identity card. Another situation which provides an opportunity for second language use is shopping (26% of respondents) obviously in the city or other localities, as in the local shops the use of Hungarian is unquestionable. In case of administrative questions connected to school, even if they are official matters, the use of Romanian language is not typical. In some exceptional cases where Hungarian cannot be used, students are offered help and support.

It is worth noting however, that the above mentioned data on language use do not refer to the frequency of using these languages, and do not reflect the extent to which these communicative acts are efficient or not. The above mentioned situations merely show the most frequent challenges in our respondents' daily life, when Romanian language knowledge is needed.

Focus-group discussions revealed that the research subjects have endured many failures in their everyday life, and it also occurred that they needed the help of a translator (interpreter) or they were ridiculed and mocked at for not being able to express themselves. Moreover, they also recalled some situations when they did not speak, because they could not. Below there are some examples of such situations:

"…While I was travelling by train, someone asked whether the seat next to me was taken…and then they chatted about me, complimented on my jacket…but I did not talk with them…this is as much as I understood." (pupil, 7th grade)

"We were at the seaside, and we had to point with our fingers to the things we wanted to buy…" (pupil, 5th grade)

"We were travelling by train when the conductor came and asked for our tickets. We could not tell him that they are at the teacher…so we pointed with our fingers. Then the conductor started to speak in Hungarian…telling us to learn Romanian." (pupil, 8th grade)

Teachers' linguistic behaviour was investigated with the help of interviews. According to the interviews, teachers' everyday life is also marked by the use of Hungarian. They speak almost exclusively Hungarian in their social environment –"we rarely speak in Romanian", claimed one of the interviewee. From teachers' perspectives, if they do not hold any leadership, organizer or administrative positions, the use of Romanian is practically reduced to only a few situations of administrative matters within or related to school. Teachers prepare their Hungarian work plans based on the Romanian ones (exception being the case of teaching Romanian language), they write the reports in Romanian and Hungarian: "…which are sent to the centres they have to be in Romanian, the others in Hungarian."

It becomes evident, that teachers' language use can also be characterized by the separation of languages. In their immediate social environment they use Hungarian on a daily basis, while during administrative tasks or travelling they use Romanian as well. Thus, their informal communication situations are characterized by Hungarian language use, while official (mainly written) communication situations, require the use of Romanian.

From what our teacher subjects can recall, they have used Romanian to fill out official documents such as: job descriptions, questionnaires, data of pupils applying for social welfare benefits, performance reports etc.

Organizing and designing educational work results in specific language behaviour. As official information is, in most cases, communicated in Romanian, expressions related to certain official matters are stored in this language and these Romanian expressions are accessed more quickly in different communication situations. Thus, we can observe the code-switching phenomenon, when speakers use Romanian expressions in a given sentence or utterance (see example (a.) below). In some cases these expressions are borrowed and adapted, thus it may happen that, because of the high frequency of using these expressions, (see example (b.) below) speakers are not aware of the mother tongue equivalent of the given word. Below there is an example from one of the respondents: (a.) "Jött egy *foaie de parcurs*…"/ [A travelling warrant has arrived]; (b.) "*Brosurakat* küldtek…*Somer* osztály"/ [We were sent some brochures…the unemployment department].

In the case of the administrative personnel (principal, accountant, secretary) the communicative situations presented in the examples above are more frequent. The principal's and secretaries' communication within the institution (with pupils and parents) is in Hungarian, but the official administrative work is carried out in Romanian or sometimes

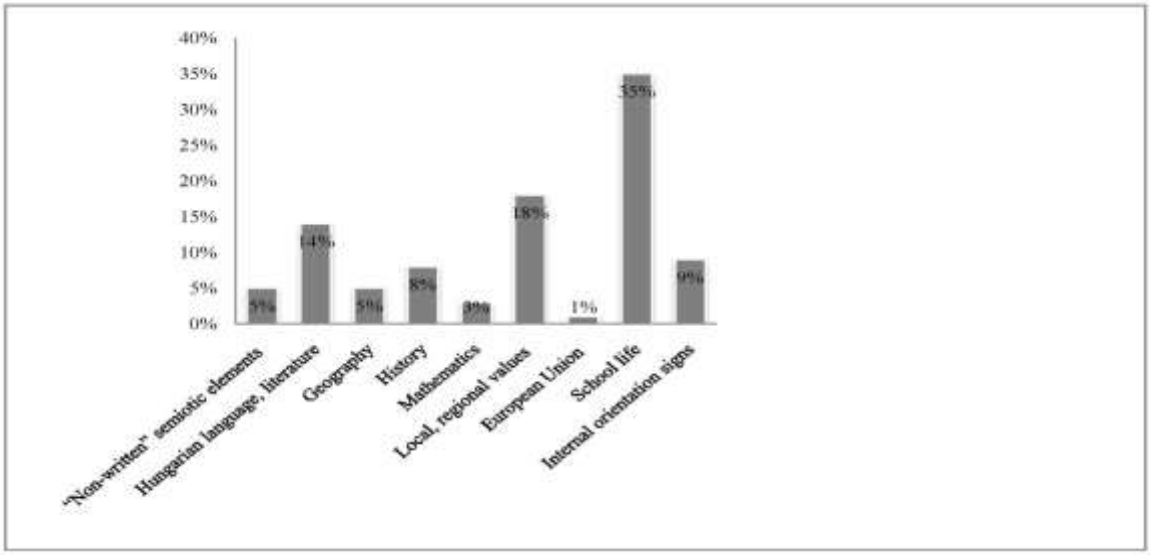
bilingually. Based on the observations it can be stated that a greater exposure to administrative situations yields a more frequent use of borrowings or even code-switching.

b. Topics, questions, messages

Components (signs) that could be seen and read within the investigated educational setting were classified into different groups, according to their topic, their particularities and their dominant elements.

Classifying and grouping these signs required a hard work as there were many cases when a given item (picture, poster, tableau etc.) could be classified into more than one group. For example, materials presenting local geographical characteristics could be categorized into geographical, environmental protection or even local specific topics. Thus, focusing on the thematic content of the texts, these were categorized into topics to which they were related the most. The results can be seen in figure 1 below.

Figure 1: *The message of the walls (n=214, data collection: January-April 2013)*



The so-called *landscape-elements* contain all the "non-written" semiotic elements that are present in the school life and they are valuable expressions of the educational institution and its intellectuality. We classified into this topic the flags, coat of arms, crosses which can be found in almost every classroom complemented by students' non-textual works (drawings, carvings etc.). It is worth mentioning here that items such as carvings and embroidered table covers, carrying local symbols, are also part of schools' linguistic landscape and they carry even higher values when quotations and school messages are worked into these items. Folk motifs, folk costumes, traditional handicrafts, presenting local values, reflect a *local, regional value consciousness* and a *volitional undertaking of these values*. All visual linguistic signs that related to teaching, learning, evaluating and school behaviour were tagged under the *school life* topic (e.g. the psychologist's timetable, teachers' funny timetables, school-leavers' tableau, birthday calendars etc.). *Internal orientation signs* refer to signs showing the location of classrooms and of important places within the institution.

The visited educational institutions' linguistic landscapes outline an interesting picture of the schools' hidden educational/pedagogical attitudes, some of which will be presented below. Messages found within the school settings mainly convey local values, such as local customs, folk costumes, carvings, needlework, and present local specific motifs. Among the local values, an important role is assigned to the personality, teachings and the cult of Bishop Márton Áron after whom the school is named.

Permanent items consist mainly of literary and historical figures' portraits, metalinguistic rules, general knowledge presentations, collages and maps. Students' words

(voices) are represented by their works – a great number of diplomas, attendance certificates and plaques decorate the school's walls, and students' drawings and poems are also present.

It is worth noting that in the educational settings investigated, information regarding humanities were more abundant than those representing science. I believe this is the result of the different aspects the above mentioned disciplines carry as each type of text requires distinct reading strategies and approaches. Nevertheless, the type of school and educational levels can also play a crucial role in this matter. 20% of wall decorations consist of students' works and presentations which are the results of individual and group works carried out within the school. In case of didactic resources, it needs to be mentioned that although there are several educational materials given by the central educational institutions (e.g. maps, writers' portraits etc.), still there is a large number of individual materials created by teachers (tables, syntheses etc.). These latter resources are created to help a better understanding of the lessons (e.g. the teacher compiled a small dictionary for teaching Geography, where he included the Hungarian and Romanian equivalents of the important terminology) and some contain rules and information serving long-term memorization.

It is interesting to note that a great number of these materials reflect the norms of mother tongue and Romanian language use upon which it can be concluded that linguistic performance is due to a rule-centred approach in education. It can be stated that pedagogical materials referring to language knowledge are dominated by *metalinguistic* discourse. Nevertheless, during fieldwork visits, interesting examples were encountered regarding students' language use during project works where the end results of the project work were also exhibited.

From a content analysis approach of the linguistic landscape, it can be asserted that attention paid to certain topics is reflected also in the size, colours and position of the signs, not to mention the rigorous/precise and high quality presentation of these items. In the latter case, I think of linguistic accuracy, for example the use of accented letters and the aesthetic design of these materials.

c. Teachers' voice and students' voice

Students' voice can be "heard" primarily through their results and their works; a large number of diplomas, certificates of attendance, plaques are decorating the school's walls, while their drawings, poems, birthday calendars and photos taken during trips also contribute to the wall decorations.

Landscape items visible in classrooms and corridors mainly reflect the teachers' voice, the students' contribution to them being of only 30%. In case of the exhibited items, it has to be noted that the majority of them reflect results and achievements, namely performance, and there is only a small number of works and materials focusing on the learning process.

d. Education and learning

In analysing the schools' attitudes and beliefs concerning teaching and education in general, I would like to take into account the fact that the aspects of an individual's linguistic behaviour are determined by linguistic socialization offered by his/her immediate environment.

Based on this premise, it was considered important to collect the most frequent quotations from the schools under investigation. In the schools visited, the central, main message was articulated through quoting the words of the Catholic bishop Márton Áron, who was born in the locality and after whom the school was named. In all institutions the first central element referred to the bishop's life, work and his thoughts. In the central school, besides the already mentioned information, portraits and statues, the following quotes also appear: (a.) „Non recurso laborem" (Márton Áron), (b.)"Az idők mérlegén annyit nyomunk, amennyi értéket önmagunkban, magatartásunkban, feladatunk teljesítésében felmutatunk" (Márton Áron).[On the balance sheet of life we weigh as much as many values we can

demonstrate in ourselves, our behaviour and in our completion of tasks] The following quotation is carved into the central school's wooden gate: (c.) "A tudás gyökerei keserűek, de a gyümölcsei édesek" [The roots of knowledge are bitter, but its fruit is sweet](quote from Socrates carved into the school's wooden gate).

The message of the selected quotes lead us to conclude that the school offers and presents the learning process not as an easy activity, but as a consistent work, sometimes full of struggle, which results in moral and intellectual benefits. School makes us wise, teaches us the good and teaches us to respect ourselves and others. Some further quotes: (d.) „…erősek oldalán harcolni nem virtus„ [Fighting on the strong side is not a virtue](Benedek Elek)/ (e.) „Az iskola azért van, hogy segítsen" [School is there to help], (f.) „Ha tanulsz okosodsz" [If you learn, you become wiser], (g.) „Az iskola nevel, oktat és téged jóra tanít. [School educates and teaches you the good]", (h.) "Óh, ne mondjátok, hogy a Könyv ma nem kell,/ hogy a Könyvnél több az Élet és az Ember;/ mert a Könyv is Élet, és él, mint az ember –/így él: emberben könyv, s a Könyvben az Ember. [Oh, don't say that there is no need for Books,/that Life and Man are more than Books;/because Books are Life, and they live, like men do –/they live like this: book in man, and Man in the Book]" (Babits Mihály: Ritmus a könyvről[Rythm about the book], fragment), (g). „Minden ember lelkében dal van, / és a saját lelkét hallja minden dalban/ És akinek szép a lelkében az ének/az hallja a mások énekét is szépnek. [There is a song in every man's soul,/and man finds his soul in every song/and whose soul has a beautiful song/finds other's song beautiful too]" (Babits Mihály).

6. Conclusion

The linguistic landscape of educational settings seems to be natural and taken for granted; however, the aspects, aesthetics and messages of this space are reflections and defining elements of personal development.

The present paper analysed the linguistic landscape of some educational settings focusing on its topics, contents, educational messages and the way they reflect behaviours of language use. These perspectives might become important structuring and organizing criteria in the future in consciously designing the space of schools. Moreover, they reflect upon the relationship between the school population and the messages of the institutional context – between the theoretical principles of pedagogy and the actual pedagogical practices.

Besides home education, schooling and the educational environment play an essential part in forming students' language behaviour and language attitudes. This is why behaviours and language practices experienced within the school context, the different aspects of student and teacher relationship have a great impact on the individual's socialization process, changing it or even re-building certain values and attitudes. That is why the linguistic landscape of schools, i.e. schoolscapes, should be built up and interpreted as a meta-cultural, "iceberg" discourse.

Acknowledgement

I am grateful to Petteri Laihonen for his support and scientific assistance. I would also like to express my gratitude to the principals, teachers and students of the schools in Sândominic (Csíkszentdomokos) whose openness and cooperation helped me in carrying out the fieldwork.

References

Bartha, Cs. (1999). *A kétnyelvűség alapkérdései [The basic questions of bilingualism]*, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.

Brown, D. K. (2012). The linguistic landscape of educational spaces: language revitalization and schools in Southeastern Estonia. In Gorter, Durk, Heiko F. Martin, Luk Van Mansel (Eds.), *Minority languages in the linguistic landscape*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 281-299.

Burenhult, N & Levinson, C. S. (2008). Language and landscape: a cross-linguistic perspective. *Language Sciences* 30, 135–150.

Dagenais, D.; Moore, D.; Sabatier, C; Lamarre, P; Françoise A. (2009). Linguistic landscape and language awareness. In Elana Shohamy& Durk Gorter (Eds.), *Linguistic landscape. Expanding the scenery*. New York: Routledge, 245-267.

Grosjean, F. (1982). *Life with two languages. An introduction to bilingualism*. Cambridge: Harvard University Press.

Gorter, D; Heiko F. M.; Luk Van Mensel (Eds.) (2012). *Minority languages in the linguistic landscape*. New York: Palgrave Macmillan.

Horváth, I. (2005). A romániai magyarok kétnyelvűsége: nyelvismeret, nyelvhasználat, nyelvi dominancia. Regionális összehasonlító elemzések [The bilingualism of Hungarians in Romania: language knowledge, language use and language dominance]. *Erdélyi Társadalom* 3/1, 171-200.

Horváth, I. (2008). O evaluare a politicilor de producerea a bilingvismului minoritar din România. Către o nouă problematizare [An evaluation of policies producing minority bilingualism in Romania]. In Horváth, I. &Tódor, E. (Eds.), *O evaluarea a politicilor de producere a bilingvismului [An evaluation of policies producing bilingualism]*, Cluj Napoca: Limes, 37-60.

Horváth, I. (2009). Többnyelvűség és a nyelvi reprodukció kockázata az erdélyi magyar nyelvű népesség vonatkozásában [Multilingualism and the risks of language shift: the case of the ethnic Hungarians in Transylvania]. In Horváth, I &Tódor, E. (Eds.), *Nemzetállamok, globalizáció és kétnyelvűség. Nyelvpedagógiai és szociolingvisztikai tanulmányok* [Nationstates, globalization and bilingualism. Studies in language pedagogy and sociolinguistics], Cluj-Napoca: Kriterion, 85-131.

Horváth, I. Nyelvi tájképek „Nem kell többnyelvű felirat, mert bejönnek a szándékosan magyarul beszélők" [Linguistic landscapes „We don't need multilingual signs because those who speak Hungarian deliberately will come in"] *Transindex*, 22. 04. 2013. [Online: http://itthon.transindex.ro/?cikk=20122 – May 2013.]

Jaworski, A. & Thurlow, C. (Eds.) (2010). *Semiotic landscapes: Language, image, space*. London: Continuum.

Laihonen, P. (2012). The linguistic landscape of a minority in regional majority: language ideologies among Hungarians in South-West Slovakia Linguistic Landscape. In Laitinen, M. & A. Zabrodskaja (Eds.), *Dimensions of linguistic landscapes in Europe: Materials and methodological solutions*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Landry, R., Bourhis, R.Y. (1997). Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality. An empirical study. *Journal of Language and Social Psychology*, 16/1, 23-49.

Pavlenko, A. (2012). Transgression as the norm: Russian in linguistic landscape of Kyiv, Ukraine, In Gorter, D.; Heiko, F. M., Luk Van Mansel (Eds.), *Minority languages in the linguistic landscape.* Basingstoke: Palgrave, 36-56.

Shohamy, E. & Shoshi W. (2009). Linguistic landscape as an ecological arena: modalities, meanings, negotiations, education. In Shohamy, E. & Gorter, D. (Eds.), *Linguistic landscape: expanding the scenery.* London: Routledge, 313–331.

Shohamy, E. (2006). *Language policy: Hidden agendas and new approaches*. London: Routledge.

Sloboda, M.; Szabó- Gilinger, E.; Vigers, D; Simicic, L. (2010). Carrying out a language policy change: advocacy coalitions and the management of linguistic landscape. *Current Issues in Language Planning*, 2/2, 95-113.

RADU PAVEL GHEO
West University of Timişoara

ANDREI CODRESCU'S IDENTITY MASKS: PSEUDONYMS AND HETERONYMS

Abstract: This paper focuses on Andrei Codrescu's multiple pseudonyms and heteronyms, and on their connection with the identitary issues they reveal. While he was still living in Romania, the former Andrei Perlmutter, aspiring teenage poet of Jewish descent, was suggested to select a Romanian-like pseudonym, in order to comply with the unofficial, but imposed social requirements of the period. Subsequently, after his departure from Romania – first to Italy, then to his new country, the United States –, Codrescu would constantly imagine and use a large number of pseudonyms and heteronyms. It is our opinion that this constant and persistent mask-changing and name-playing perpetuated by Codrescu represents an attempt to playfully undermine the restrictive definition of unique identity and the preconceptions associated with it. The tragicomic story of the first pseudonym adopted by the future Andrei Codrescu, as well as the long series of pseudonyms and heteronyms he later used, both as a Romanian and American writer, are presented here in association with his multiple identity and intermediary position, as an outsider-insider in both Romanian and American cultures.

Keywords: Andrei Codrescu, identity, pseudonym, heteronym, multiple identity.

Născut în 20 decembrie 1946 în Sibiu, cu numele de Andrei Ivanovitch (probabil Ivanovici) Perlmutter, viitorul poet şi prozator american Andrei Codrescu urmează cursurile liceului Gheorghe Lazăr din oraşul natal. La încheierea studiilor liceale emigrează împreună cu mama lui, ca evrei de origine română, în urma unui acord încheiat de România comunistă cu statul Israel. Înainte de emigrare, în anii adolescenţei, cel care avea să devină Andrei Codrescu a participat la cenacluri şi întâlniri literare în oraşul său natal, a început să scrie versuri în limba română, iar ulterior, în spaţiul literar american, s-a impus ca poet, prozator, eseist şi personalitate media: un creator cu adevărat plurivalent şi cu o identitate multifaţetată, reflectată nu doar în opera sa, ci şi – fapt foarte interesant – în măştile onomastice la care apelează de-a lungul timpului. Asupra acestor măşti identitare se concentrează studiul de faţă.

Într-un secol cum a fost al douăzecilea, obsedat de identitate şi apartenenţă (etnică, naţională, socială, religioasă etc.), concepte în numele cărora s-au comis crime din cele mai oribile şi care au provocat exilul a milioane de oameni şi moartea altor milioane (de la Holocaustul declanşat de nazişti până la epurările etnice din fosta Iugoslavie, cu care s-a încheiat acest secol), Andrei Codrescu refuză orice etichetă simplificatoare, clamându-şi dreptul la individualitate şi libertate: „Nu «aparţin» Israelului, cum nu «aparţin» nici României sau Americii. Am iluzia că-s liber" (Musceleanu 2012). Calea aleasă de el este însă una subtilă şi imaginativă: nu va respinge etichetele identitare simplificatoare, ci şi le va asuma una după alta, atât biografic, cât şi literar, contracarând fiecare tentativă de alterare a identităţii sale şi ajungând să-şi înmulţească entităţile sinelui într-o proliferare parcă incontrolabilă, care, prin acumulare în exces, ridiculizează tocmai intenţia de a încastra clişeistic în nişte cadre fixe individualitatea fluidă, proteică, a creatorului. Cum remarcă Kirby Olson într-o carte dedicată scriitorului româno-american, „Codrescu are tot atâtea identităţi câţi pantofi are Imelda Marcos şi dansează în ele, punând în scenă travestiuri ale ficţiunilor

efemere ale identităţii“ (Olson 2005, 45). Această modalitate reactivă de opoziţie şi apărare se manifestă în cel mai înalt grad în pseudonimele şi heteronimii de care s-a folosit Codrescu de-a lungul timpului, cu o ingeniozitate şi o fervoare ce amintesc de spiritul avangardist al începutului de secol XX. Puţini autori se pot lăuda cu numărul şi varietatea de *noms de plume* imaginate de A. Codrescu, ale cărui abilităţi imaginative şi ludice sunt folosite astfel subversiv şi reactiv, în vederea bulversării şi ridiculizării unei ordini rigide, constrângătoare, cu care s-a confruntat încă de la începuturile carierei literare.

Până la urmă, câte pseudonime şi câţi heteronimi a avut Andrei Codrescu – adică, pentru a fi mai exacţi, Andrei I. Perlmutter? Multe. Mulţi. Le-a (şi i-a) utilizat până într-acolo încât a transformat acest procedeu, des întâlnit în lumea literară, într-un joc – dar nu într-unul fără miză, fiindcă elementul declanţator al acestei sarabande de nume, de măşti auctoriale, are de-a face tocmai cu evreitatea şi, mai precis, cu *evreitatea sa românească*, cu poziţia sa de tânăr poet cu nume evreiesc într-o Românie pretins egalitaristă, dar subteran antisemită, din anii comunismului dejist. S-ar părea că singurul text semnat cu numele său iniţial, Andrei Perlmutter, este poezia „Şantier“, ce reprezintă debutul său într-o revistă literară (în aprilie 1962, în *Luceafărul*, la poşta redacţiei). Următoarele poezii publicate în România apar semnate cu numele de Andrei Steiu, primul său pseudonim. Povestea acestuia e relatată de Codrescu în mai multe interviuri, dar cea mai detaliată relatare apare într-un volum de meditaţii asupra literaturii şi cărţilor din 2012, intitulat *Bibliodeath*:

> Andrei Steiu s-a născut la o şedinţă onomastică a cenaclului literar [din Sibiu] din 1962. A fost o şedinţă specială, căreia i-a fost dedicată întreaga întâlnire săptămânală, fără ca eu să o ştiu. Preşedintele cenaclului a anunţat că agenda acelei seri o constituia „înlesnirea publicării creaţiei lui Andrei Perlmutter“. (Toată lumea ştia că, având un nume precum „Perlmutter“, n-o să onorez niciodată cu prezenţa paginile vreunei reviste literare săptămânale româneşti.) Am fost luat pe nepregătite, dar nu surprins: inexistenţa prejudecăţilor rasiale era una dintre dogmele Marii Minciuni. S-au lansat tot felul de nume, doar că eu n-aveam de gând să-i las să îmi schimbe ei numele, aşa că am intrat în joc şi am strigat tare cuvintele cele mai revoltător de curat rustice din vocabularul antisemit. „Steiu“, cum mi-am spus în cele din urmă eu însumi, înseamnă „pisc“ sau „stâncă“ sau „creastă de munte“, un loc atât de pur, de înalt şi de zgrunţuros, că nici un evreu nu ajunsese vreodată acolo. (Codrescu 2012a, 10-11)

Aşadar, nu tânărul Perlmutter a avut iniţiativa alegerii unui pseudonim, ci colegii săi de la cenaclu, probabil mai familiarizaţi cu regulile cenzurii discrete, dar ferme, exercitate de regim. Însă, odată pornit pe această cale, viitorul Andrei Codrescu n-a mai putut fi oprit decât de el însuşi. Merită remarcată sonoritatea căutată, etnică, autohtonă, românească, a acestui nume propriu, „Steiu“ (deşi cuvântul este de origine slavă), precum şi caracterul lui neutru din punct de vedere sociologic (şi chiar gramatical): un nume comun, generic, de mineral, transformat în nume propriu. Aparent, nimic nu-l mai împiedica pe tânărul Perlmutter să devină un poet – în acel moment unul român – pe nume Andrei Steiu, iar toată povestea pseudonimelor sale s-ar fi încheiat aici. A intervenit însă o mică problemă grafică, un fel de întorsătură ironică a destinului, care – îndrăznim să speculăm – i-a declanşat ulterior lui Codrescu sarabanda jocului de-a v-aţi ascunselea cu numele literare. O povesteşte tot scriitorul, făcând haz de absurdul situaţiei: „Acest *nom de plume* al meu i-a satisfăcut pe confraţii mei, asta până când s-a observat că, atunci când semnam cu noul meu nume, eram obligat de stilul nostru de scris de mână cursiv să-l fac pe «u» ca pe un «n», ceea ce îl transforma pe «Steiu» în «Stein», un cuvânt care însemna tot «piatră», dar în germană, şi care era un nume evreiesc“(Codrescu 2012a, 11). La „Codrescu“ Andrei Perlmutter ajunge mai târziu – el afirmă că în Italia, după ce a părăsit România împreună cu mama sa – şi nici acest pseudonim nu e lipsit de conotaţii etnice şi ideologice: „Nu ştiam, când am semnat prima oară

Codrescu, că m-am botezat cu numele unui antisemit notoriu, Codreanu. Cred că eram deja un bun antisemit inconştient. Mai târziu, când am realizat ce făcusem, am decis să-mi ţin numele şi să fac din Codreanu o mică referinţă-n biografia mea. O revanşă, dacă vreţi, împotriva unei culturi care face auto-mutilarea «firească»“ (Pricop 1997). Între timp însă, pe parcursul scurtei sale şederi în Italia (şi, poate, câtva timp după aceea, în Statele Unite), scrie şi trimite poezii la diverse reviste româneşti din exil folosind un pseudonim feminin – aşadar, schimbându-şi nu doar numele, ci şi genul. Despre acest pseudonim vorbeşte, printre altele, în introducerea la volumul de versuri de tinereţe *Instrumentul negru*, explicând că „în Roma am auzit şi vocea Mariei Parfenie, o fiinţă din interiorul meu, care lamenta cu un străvechi accent autohton ceva pierdut încă din începuturile speţei sale. Câteva din aceste poezii au fost publicate în revistele româneşti din exil: *Limite* (scoasă la Paris de Virgil Ierunca), *Revista Fundaţiilor Regale, Destin* şi *Mele* (revista lui Ştefan Baciu din Honolulu)“ (Codrescu 2005a, 10). Abia după aceea va adopta pseudonimul Andrei Codrescu, cu care a devenit cunoscut *mai întâi în cultura americană* şi cu care a semnat şi câteva poezii în limba română înainte de a deveni poet, prozator şi om de radio american.

Nu e un lucru obişnuit ca un scriitor aflat la începuturile carierei să folosească trei pseudonime (nemaisocotind şi „debutul“ semnat cu numele său real şi apărut la poşta redacţiei) pentru ceva mai mult de o duzină de poezii. Iar tânărul poet emigrant din anii 1960 nu s-a oprit aici. În Statele Unite a rămas, e drept, Andrei Codrescu, dar la un moment dat a apelat la un nume pe care l-a folosit mai degrabă ca pe un *alter ego* decât ca pe un pseudonim – numele unuia dintre maeştrii săi literari din România –, cum mărturiseşte în interviul acordat lui C. Pricop: „Am publicat la [revista] *Work* şi un ciclu de «poezii de Tristan Tzara», care-au fost scrise de mine pe engleză şi apoi traduse-n româneşte. «Ineditele» lui Tristan Tzara au fost discutate de critică“ (Pricop 1997). Deşi Codrescu continuă spunând că „scopul, cred eu, al acestor «traduceri» era să-mi găsesc un pod între limbi, să găsesc un fel de a-mi justifica stângăcia şi necunoaşterea limbii“ (engleze), nu este exclus ca acest gest teribilist, în spiritul de farsă demolatoare de clişee specific avangardiştilor, să fi reprezentat mai mult de-atât. Se poate lua în calcul şi o dorinţă de identificare a tânărului poet cu maestrul său, de asimilare simbolică a acestuia în propriul sine creator prin traducere, chiar dacă o asemenea supoziţie, deşi veridică, e mai greu de verificat.

Putem totuşi bănui în jocul acesta de măşti, în dosul cărora se ascunde autenticul Perlmutter, şi o formă de rebeliune eficientă împotriva etichetelor identitare cu substrat ideologic, de la primul său pseudonim – impus de necesitatea unei „românizări“ a personalităţii sale auctoriale – până la jongleria cu pseudonime şi heteronimi de mai târziu, din America. E un joc cu miză personală, dar cu efecte în plan literar. Iar înşiruirea de nume (şi de măşti) continuă. Tot în *Bibliodeath* scriitorul mărturiseşte că „Am şi «tradus» şapte poeţi români, dintre care, cu excepţia unuia, i-am inventat pe toţi. Le-am scris opera în engleză, după care am tradus-o în româna «originală». Nici manuscrisul acesta n-a fost publicat vreodată, dar am senzaţia că nu-i chiar atât de prost“ (Codrescu 2012a, 55). Apoi, chiar în volumul său de debut în limba engleză din 1970, *License to Carry a Gun*, deşi cartea e semnată cu numele de Andrei Codrescu, poemele incluse în ea sunt atribuite unor heteronimi, unor *personae*, doi bărbaţi şi o femeie: Julio Hernandez, un portorican aflat în închisoare, Alice Henderson-Codrescu (numele soţiei autorului), o tânără americancă a vremii ei, şi Peter Boone, un ex-beatnik care ajunge în Vietnam, unde devine un fascist mistic şi apoi e împuşcat. Aşadar, o femeie şi doi bărbaţi, dintre care unul este imigrant. „În plus“, explică apoi Codrescu, „a mai fost şi Calvin Boone, un călugăr benedictin ale cărui poeme au fost tipărite la şapirograf în 1971 cu titlul *The History of the Growth of Heaven*“ (Codrescu 2012a, 55), iar poemele din volumul său *It Was Today* (2003) sunt atribuite altor doi heteronimi: „Lu Li, o curtezană de la curtea imperială [chineză], şi Weng Li, un soldat“ (Codrescu 2012b, 343). Tot în această serie de jocuri cu *personae* trebuie inclus şi primul roman publicat de

Andrei Codrescu în Statele Unite, un roman comercial intitulat *The Repentance of Lorraine*, apărut iniţial la Simon & Schuster în 1975 şi semnat cu pseudonimul Ames Claire, despre care autorul spune că „înseamnă «The Aim's Clear: Money» sau «The Name's Ames», amândouă calambururi intraductibile". *The Aim's Clear: Money*, adică „Scopul e clar: bani", reprezintă un pseudonim reuşit, de vreme ce Codrescu a scris acest roman *„soft-core erotic mystery"* pentru a obţine ceva bani – ceea ce s-a şi întâmplat: „S-au vândut 120.000 de exemplare (majoritatea în Canada, unde-i frig). Am câştigat ceea ce era pentru mine o sumă enormă de bani pe vremea respectivă: vreo $ 25.000"(Codrescu 2005b, 128).

În fine, mai există un nume, pe care Codrescu îl foloseşte în scrierea sa autobiografică *The Life and Times of an Involuntary Genius* din 1975: „Mă numesc Andrei Ivanovitch Goldmutter! Andrei Ivanovitch mi-a fost dăruit de draga mea mamă, care credea că un nume rusesc mă va scuti să fiu împuşcat de prietenii noştri din Uniunea Sovietică. [...] Goldmutter este un nume evreiesc vechi şi măreţ, care înseamnă «mamă de aur», căci se ştie că evreii sunt obsedaţi de aşa ceva" (Codrescu 2001, 94). „În textul acesta", comentează Richard T. Kidder apariţia acestui *alter ego* autobiografic, foarte apropiat de numele autentic al lui Codrescu/Perlmutter, „naratorul la persoana a treia îşi atribuie numele de Andrei Goldmutter, o variantă a numelui său original, Perlmutter sau «sidef» [literal, „mama de perlă"], şi transformă astfel preţioasa materie, perla, în aur, rezonând astfel cu evoluţia imagisticii elaborate pe parcursul textului" (Kidder 2011, 53). Codrescu însuşi spune că „mi-am numit personajul autobiografic «Goldmutter», mama-de-aur. Am observat după ce am scris cartea că era plină de două substanţe: aur şi oţel" (Codrescu 2005b, 167-168). Dar e foarte posibil ca impulsul de a folosi – iarăşi – un nume diferit de cel veritabil să vină din aceeaşi revoltă ironică, subversivă şi bulversantă împotriva etichetelor onomastice cu valoare ideologică ori etnică – la fel ca, poate, şi insistenţa lui Codrescu de a-şi păstra un pseudonim cu rezonanţe româneşti clare într-un mediu lingvistic englezesc. Altfel spus, jocurile sale onomastice sunt menite să ascundă, să buimăcească şi să intrige. După primul pseudonim, cel adoptat din precauţii ideologice, scriitorul foloseşte o avalanşă de măşti, în dosul cărora se ascund uneori alte măşti (*alter ego*-uri, heteronimi, pseudonime, heteronimi ai pseudonimului, falşi poeţi şi falşi traducători), astfel că până la urmă reuşeşte să manipuleze şi să deraieze chiar şi „adevărul" istorico-literar.

Aici îşi are, de exemplu, sorgintea neîndoielnică informaţia – falsă, dar inclusă în două mari dicţionare de literatură română, *Dicţionarul general al literaturii române* coordonat de Eugen Simion, apărut între anii 2004-2009, şi *Dicţionarul biografic al literaturii române* al lui Aurel Sasu (din 2006)– că numele real al lui Codrescu ar fi Goldmutter, adică numele acelui *alter ego* menţionat mai sus, şi nu Perlmutter, numele său adevărat. În plus, fantezia autobiografică a autorului a lăsat urme şi în alte locuri: într-una din enciclopediile *online* existente azi se spune că imediat după emigrare, „mergând la Roma, tânărul scriitor a învăţat să vorbească fluent limba italiană şi a obţinut un titlu de *master* la Universitatea din Roma. Apoi, împreună cu mama sa, a mers la Paris şi în cele din urmă în Statele Unite" (*www.encyclopedia.com*). În realitate Codrescu nu a studiat niciodată la Universitatea din Roma şi nici vorbă să fi ajuns la Paris în acea perioadă a vieţii.

Înşirate unul după altul, pseudonimele (şi heteronimii) lui Codrescu formează un şir de nume din cele mai diverse. Andrei Steiu, Maria Parfenie, Andrei Codrescu, Tristan Tzara, Julio Hernandez, Alice Henderson-Codrescu, Peter Boone, Calvin Boone, Andrei Goldmutter, Ames Clare, Lu Li, Weng Li, pe lângă altele, nedezvăluite şi neştiute. Identităţi etnice din cele mai diverse, feminine şi masculine deopotrivă, din medii, epoci şi spaţii diferite ale lumii – un şir de nume ce duc în spate istorii personale (reale, imaginate ori ficţionalizate) şi ascund în dosul lor un singur autor, pornit să-şi multiplice identitatea prin zeci de măşti şi punând astfel sub interogaţie însuşi conceptul de identitate unică, rigidă, dată pentru totdeauna şi indivizibilă. Scriitorii recurg adesea la pseudonime, e o practică relativ comună, dar anvergura

demersului lui Codrescu sugerează un alt mecanism decât cel comun, cu motivaţii sau intenţii diferite. Anamaria Fălăuş e de părere că prin acest procedeu „el [Codrescu] a început să se fragmenteze în bucăţi diferite, fiecare din ele constituind întruchiparea unei personalităţi diferite, cu propria sa identitate nouă“. Dincolo de acest joc de măşti, cercetătoarea distinge la Codrescu „o continuă căutare şi dezvoltare a propriei identităţi“, asociind – foarte credibil, dacă ne gândim la cronologia exploziei de măşti auctoriale din creaţia acestuia – procesul de căutare a sinelui cu exilul şi experienţa exilică. Ea vede în Codrescu „prototipul «celuilalt», întotdeauna în opoziţie faţă de normă, un evreu şi un poet care încearcă să îşi găsească drumul în viaţă într-un regim comunist“ şi care „ulterior devine exilatul, *outsider*-ul“ (Fălăuş 2012, 159-161 *passim*).

Nu e deloc improbabil ca numeroasele pseudonime (inclusiv heteronimii) imaginate şi utilizate de Codrescu să ilustreze, după cum sugera Anamaria Fălăuş, instalarea poetului în postura identitară a „celuilalt“, a diferitului, a marginalului chiar, căci „personajele pe care şi le alege aparţin unor categorii speciale de oameni (adică lesbiene, poeţi, fascişti sau călugări), care sunt întotdeauna puşi în situaţia de a înfrunta probleme de integrare, adaptare şi acceptare, fiind astfel siliţi să înceapă să îşi interogheze propriul sine şi să se definească în opoziţie cu ceilalţi“ (Fălăuş 2012, 161). Şi nici intenţia subversivă, de subminare ludică a ideii de identitate unică, stabilă şi inalterabilă, nu e greu de acceptat, mai ales că o asemenea atitudine, aparent programatică, e asumată şi de declaraţiile scriitorului: „Adusesem după mine în America un sac doldora de identităţi: evreu român, transilvănean, dac, roman, poet, cititor... Mă războiam cu orice identitate care se credea permanentă şi eram hotărât să scot la iveală un asemenea aflux de identităţi, încât ideea de identitate să pară absurdă“ (Codrescu 2012a, 20).

Complexitatea cazului lui Andrei Codrescu provine din tripla sa apartenenţă, asumată şi dobândită (dacă ne gândim la cea americană), care îl face să constituie un caz exemplar pentru studierea metamorfozelor conceptelor de identitate culturală şi de cultură/literatură naţională în perioada contemporană. Nu întâmplător am asociat multitudinea de pseudonime şi heteronimi utilizaţi de autorul în cauză cu atitudinea lui subversivă faţă de etichetele identitare restrictive şi exclusive şi nu credem că greşim atunci când afirmăm că acel prim pseudonim literar impus tânărului Andrei Perlmutter – cel de Andrei Steiu – a declanşat avalanşa onomastică la care a recurs scriitorul de-a lungul carierei sale.

Un fenomen similar se petrece şi în cazul identităţii sale culturale. Andrei Codrescu, admirator şi discipol al teribiliştilor autori avangardişti, acceptă şi integrează identităţi succesive, ba chiar caută să le multiplice până într-acolo încât ridiculizează sistemul rigid al etichetărilor şi compartimentărilor restrictive. Acumulează identităţi-măşti şi se joacă sistematic cu ele, ţinta jocului său subversiv neconstituind-o o identitate sau alta în sine, ci încremenirea în tipare fixe, restrictive, procedura anexării prin identificare. Astfel, el se declară, rând pe rând, alternativ sau concomitent, român, sibian şi/sau transilvănean, evreu american, new-orleansian, exilat. Afirmă într-un interviu că în America „interesul celor de vârsta mea pentru mine m-a făcut să devin (în joc) supra-român, meta-român, român inasimilabil“ (Pricop 1997). În acelaşi timp, simţul diferenţei, perpetua sa poziţionare ca *outsider*, devine o armă utilă împotriva oricărei asimilări şi anexări forţate, lucru de care Codrescu e foarte conştient. Aşadar, „joaca de-a identităţile“ la care recurge, la fel ca joaca de-a pseudonimele, nu este una gratuită, ci, cum presupuneam anterior, ascunde traume şi aspiraţii, adesea nenumite. (Aşa cum tot o traumă ascunde şi renunţarea definitivă – şi rareori comentată de autor ori de critici – la numele său de familie, numele tatălui său. Un scurt comentariu despre acest fapt găsim în volumul de dialoguri cu Robert Lazu, unde Codrescu spune că „Mai extraordinar – de la această distanţă – mi se pare mie uşurinţa cu care am agreat această ştergere a numelui tatălui. Adevărul e că nu stăteam bine cu tata şi era schimbarea şi un fel de răzbunare pe el“ – Codrescu 2005b, 119). Biografia lui e cea care l-a

determinat să declanşeze această sarabandă a măştilor şi autoimaginilor incerte, alunecoase, uneori chiar contradictorii – sau aparent contradictorii. Codrescu îşi explică destul de limpede raportarea la identitatea lui socială şi elementele care i-au modelat această raportare într-una din notele de subsol din *Bibliodeath*, unde rememorează percepţiile şi judecăţile sale din copilărie şi adolescenţă asupra subiectului. Odinioară, în Sibiu, spune el, „eram sigur de locul meu în cadrul «familiei de naţiuni», familie simbolizată de prietenul meu german Peter, de prietenul meu român Ion şi de prietenul meu maghiar Iossi [Ioji]. Niciodată nu mi-a trecut prin minte că toţi aceşti prieteni multilingvi erau *cetăţeni* români [...] Pe atunci nu ştiam că există o diferenţă între cetăţean şi etnic şi că cel de-al doilea e supus unei presiuni permanente de a-şi impune puterea asupra altor etnici“ (Codrescu 2012a, 20-21). Abia pe parcurs devine tot mai conştient nu doar de alteritatea sa, augmentată ulterior de emigrarea în America, ci şi de distincţiile, adesea arbitrare, impuse de autorităţile statului sau de comunităţile etnice. Împotriva acestor etichete limitatoare şi a normelor impuse de ele – cum ar fi aceea de a avea un pseudonim literar etnic românesc – se revoltă el în felul descris mai sus. Din această perspectivă, nici Statele Unite, ţara libertăţii şi democraţiei, nu-i satisfac aşteptările:

Pentru mine „a deveni american“ nu era doar o componentă a concepţiei „internaţionaliste“ impuse în şcoală, ci şi utopia extrem de populară a emigranţilor, prin urmare ce putea însemna un „american“? Ştiam că cetăţenia îţi conferă anumite privilegii (un paşaport), dar când mi-am depus dosarul pentru cetăţenie, m-a revoltat să descopăr că eram nevoit să jur credinţă unui soi de identitate „naţională“, în numele căreia am fost puricat de poliţie prin dosare pierdute şi restrictive. (Codrescu 2012 a, 22)

Proliferarea frenetică a eurilor poetice, a măştilor literare, este una din soluţiile la care recurge. O alta este asumarea tuturor etichetelor posibile, care, prin acumulare, devoalează într-un final absurditatea procedeului instituţionalizat.

Astfel, nu e deloc surprinzător că scriitorul se declară când român, când american ori evreu, când doar transilvănean ori sibian, când newyorkez sau new-orleansian – fiind în acelaşi timp toate acestea, pe rând şi laolaltă. La un moment dat Codrescu spune că „Acum, când mă întorc în România, sunt întrebat adesea dacă sunt un poet român sau unul american, iar eu de obicei răspund că sunt o persoană amero-româno-newyorkezo-new-orleansiană care nu e nimic din toate cele de mai sus, ci doar poet“, lansând o avalanşă de etichete identitare pe care le anulează cu o întorsătură de frază ironică şi, în acelaşi timp, paradoxală, revelând ambiguitatea asociată lor şi augmentând-o imediat cu o asumare totalizantă a individualităţii sale specifice: „Sunt arhiva tuturor lucrurilor pe care le ştiu şi a tuturor locurilor în care am fost, cum ar fi spus Walt Whitman“ (Codrescu 2012a, 34-35). Trimiterea la Whitman e semnificativă; ea certifică asumarea de către Codrescu a unei condiţii similare cu cea a poetului american ce declara că „I am large, I contain multitudes“. Asemenea lui, Codrescu cuprinde şi el mulţimi, dar într-un alt sens decât în amplul poem whitmanian *Song about Myself*. El se multiplică, se fragmentează, se transformă în funcţie de lumile în care trăieşte, printr-o mişcare complexă şi perpetuă de identificare cu un spaţiu cultural şi social şi, în acelaşi timp, de distanţare faţă de acel spaţiu – şi mai ales fără a pierde nimic din ceea ce a fost sau este.

Pluralitatea vocilor adoptate, într-o formă sau alta, de A. Codrescu n-a trecut neobservată, aşa cum n-au fost ignorate nici implicaţiile extraliterare, cu funcţie existenţială, ale acestei atitudini. Marcel Pop-Corniş afirmă într-un studiu publicat în revista din exil *Agora* că la Codrescu „interferenţa de voci şi limbaje are implicaţii deopotrivă estetice şi ideologice. Cum ne anunţă un interlocutor în *Comrade Past & Mister Present,* marea sa descoperire la vârsta de treizeci de ani a fost pluralismul. [...] Din motive lesne de înţeles, literatura lui Codrescu se doreşte promotoarea unei *dialectici plurale,* anti-dogmatice“

(Cornis-Pope 1987, 227-228). Într-un studiu mai extins (de fapt o versiune amplificată, în limba engleză, a studiului publicat în *Agora*), acelaşi critic şi teoretician apreciază că „multiplicarea măştilor şi a identităţilor asumate devine modul prin care Codrescu face faţă Tăcerii şi Exilului", comparându-i strategia cu cea a lui Nabokov şi citându-l pe George Steiner, care spune despre cel din urmă că „a trecut prin mai multe limbi ca un potentat itinerant. [...] Ca să fiu mai clar: postura multilingvistică şi interlingvistică constituie atât materia, cât şi forma operei lui Nabokov" (Cornis-Pope 1996, 178). Nu întâmplător Pop-Corniş îl asociază pe Codrescu lui Nabokov: amândoi sunt exilaţi, multilingvi, amândoi transgresează graniţele între limbi şi culturi, amândoi trăiesc – literar şi existenţial – experienţa exilului. Merită remarcat şi faptul că Pop-Corniş evită termenul de „interval" sau „interstiţiu", percepând situaţia ambiguă – şi fertilă în plan literar – a scriitorilor din această categorie: exilaţi din cultura de origine şi integraţi în cultura recipientă, cea de adopţie (în cazul de faţă cea americană), ei se integrează până într-atât încât devin parte a celei de-a doua, fără a-şi pierde niciodată cu totul calitatea de *outsider*. În acelaşi timp, ei devin *outsideri* şi faţă de cultura de origine, fără a se rupe însă vreodată complet de ea.

Ce se întâmplă însă cu identitatea artistului ce îşi asumă creator o asemenea multiplicare a sinelui creator? Cum se poate delimita un eu artistic – şi chiar unul biografic – în acest joc intercultural cu măşti şi oglinzi? Şi mai ales unde îl putem plasa, fie şi doar din necesităţi taxonomice, pe scriitorul versatil şi proteic ce îşi asumă acest cumul de identităţi şi, în acelaşi timp, se distanţează ironic când de una, când de alta? „Identitatea mea a început..." (Pârjol 2005) se porneşte să explice autorul într-un interviu, iar ideea începutului – şi, implicit, a evoluţiei – identităţii anulează automat posibilitatea unei identităţi stabile, imuabile, date dintru început.

O analiză foarte coerentă şi pătrunzătoare oferă Noemi Marin, care îl plasează pe Andrei Codrescu într-un spaţiu cultural specific: „Un astfel de retor, al cărui scris este o reacţie la condiţiile specifice expatriatului, îşi elaborează discursul la intersecţia diferitelor graniţe culturale, pornind de la relaţii specifice dintre trecut şi prezent, dintre libertate şi oprimare, dintre ţara-mamă şi ţara de adopţie" (Marin 2002, 100). Spaţiul acesta l-am putea numi unul „de *superpoziţie*" şi în el se plasează nu numai Andrei Codrescu, ci şi mulţi alţi autori a căror apartenenţă culturală multiplă provoacă dezbateri şi analize extinse. Nu doar exilul şi nici doar tripla sa identitate (românească, americană, evreiască) îl fac pe Codrescu un permanent *outsider/insider*, ci mai ales această superpoziţie asumată conştient, chiar programatic – de scriitor ce şi-a construit identitatea auctorială într-un continuum temporal ce a integrat toate componentele culturale şi biografice ale existenţei sale. La Codrescu diferenţa nu reprezintă un stigmat – sau nu *mai* este astfel –, ci un dat exploatat cu inteligenţă şi spirit. Instabilitatea, proteismul, fragmentarismul sunt tehnici la care Codrescu apelează constant, modificându-şi mereu perspectiva şi schimbând necontenit măştile. Un fapt interesant, asociat acestui proteism remarcat, printre alţii, de Kirby Olson, este şi acela că „poezia lui face loc înăuntrul său acestei diversităţi de indivizi [...], populând şi îmbogăţind limbajul american cu noi entităţi posibile, însă adesea în cadrul unor lumi ale memoriei ce seamănă foarte bine cu România" (Olson 2005, 29). Această combinaţie de măşti sau *personae* americane asociate cu lumi ale memoriei de sorginte românească îi va permite lui Olson să afirme că „un fapt esenţial pentru înţelegerea lui Codrescu este acela că el nu îşi îngăduie niciodată să se limiteze la o singură identitate" (Olson 2005, 36) – sau că acesta are tot atâtea identităţi câte perechi de pantofi avea Imelda Marcos, soţia dictatorului filipinez din anii 1960-1980. Stângacea metaforă a lui Olson ilustrează totuşi foarte bine poziţia scriitorului comentat de el. Şi tot Olson, într-o încercare de definire a lui Codrescu, apelează la o imagine whitmaniană, similară cu cea utilizată de scriitor în *Bibliodeath*: „Codrescu conţine mulţimi în el. Este un român care a învăţat să se accepte ca american, deşi îşi menţine o privire amuzată asupra

acestui sine al său american, ca şi asupra celui românesc, pe care e mereu pregătit să-l scoată la iveală“ (Olson 2005, 156-157).

Român şi american, mereu în exterior, dar şi în interior – iată o descriere potrivită pentru identitatea multifaţetată pe care şi-a construit-o în timp Andrei Codrescu. Ea i-a permis să devină scriitor american în America şi să fie recunoscut ca scriitor român în România. Jocul său cu identităţile şi cu graniţa ce desparte „înăuntru“ de „afară“ e, probabil, unul dintre cele mai complexe şi mai interesante din literatura română – chiar dacă nu şi din literatura Statelor Unite, cu diversitatea lor etnolingvistică manifestă şi general acceptată.

Bibliografie:

Codrescu, Andrei 2001, *An Involuntary Genius in America's Shoes (And What Happened Afterwards)*, Black Sparrow Press, Boston.

Codrescu, Andrei 2005a, *Instrumentul negru. Poezii, 1965-1968*, Editura Scrisul Românesc, Craiova.

Codrescu, Andrei 2005b, *Miracol şi catastrofă – dialoguri cu Robert Lazu*, Editura Hartmann, Arad.

Codrescu, Andrei 2012a, *Bibliodeath: My Archives (With Life in Footnotes)*, ANTIBOOKCLUB, f.l.

Codrescu, Andrei 2012b, *So Recently Rent a World*, Coffee House Press, Minneapolis.

Cornis-Pope, Marcel 1996, *The Unfinished Battles. Romanian Postmodernism Before and After 1989*, Editura Polirom, Iaşi.

Cornis-Pope (Pop-Corniş), Marcel 1987, „Andrei Codrescu şi modelele avangardei“, în *Agora*, vol. I, nr. 1, pp. 218-240.

Fălăuş, Anamaria 2012, „Identity Metamorphoses in Andrei Codrescu's Exilic Memoir *An Involuntary Genius in America's Shoes (and what happened afterwards)*“, în *The Scientific Journal of Humanistic Studies*, anul IV, nr. 7, octombrie, pp. 157-161.

Kidder, Richard Thomas 2011, „«Like a prisoner in a cage»: Aspects of poetic language and the condition of writing in Andrei Codrescu“, în *Caiete critice*, nr. 3-4, pp. 50-57.

Marin, Noemi 2002, „The Rhetoric of Andrei Codrescu: A Reading in Exilic Fragmentation“, în Domnica Radulescu (coord.), *Realms of Exile: Nomadism, Diasporas, and Eastern European Voices*, Lexington Books, Lanham, MD, pp. 87-106.

Musceleanu, Dana 2012, „Voi reveni în România când dispar fasciştii“, interviu cu Andrei Codrescu, în *Adevărul*, 9 noiembrie.

Olson, Kirby 2005, *Andrei Codrescu and the Myth of America*, McFarland & Company, Inc., Jefferson şi Londra.

Pîrjol, Florina 2005, „Voi îmi hrăniţi spiritul“, interviu cu Andrei Codrescu, în *România literară*, nr. 16, 27 aprilie.

Pricop, Constantin 1997, „Sensul diferenţei a fost cu mine de când m-am născut“, interviu cu Andrei Codrescu, în *România literară*, nr. 45, 12 noiembrie.

http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2507200123/codrescu-andrei.html

(Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cod contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul ştiinţelor umaniste şi socio-economice. Reţea de cercetare multiregională – CCPE.)

MIRCEA ARDELEANU
"Lucian Blaga" University of Sibiu

HENRI MICHAUX, L'ETRANGETE DANS LA LANGUE

Abstract: After a short recall of the poet's principal stages of creation and their literary characteristics, "Henri Michaux, the strangeness in the language" analyzes the poem "Sunday in the Countryside", extracted from the volume Plume (Feather). This poem is notable for the presence of incomprehensible words, non-existent in French or in any other known language. Poetical inventions of Henri Michaux, these words create a feeling of strangeness in the reader. In order to understand the sense of the poem, one wonders about the place they hold in the semiotic system of the text and about how they function poetically. According to the author's hypothesis, the poem is the transcription of a phantasm.
May this article be a humble homage to Henri Michaux (1899-1984) in this anniversary year 2014!

Keywords: Henri Michaux, Sunday, strangeness, phantasm, feather

Tout prépare Henri Michaux pour l'expérience de l'étrangeté de la langue, dans la langue, depuis l'univers plurilingue de sa Belgique natale et à jamais reniée, jusqu'à sa fantaisie, à ses voyages (beaucoup plus loin que « l'Orient » de la tentation romantique : l'Inde, la Chine, le Japon, l'Amérique du Sud, Paris), à ses lectures (Dostoïevski, Lautréamont, Ernst Hello etc.), à ses peintres préférés (Klee, Ernst, de Chirico), à ses expériences avec la drogue et jusqu'à ses amitiés (Supervielle, Brassaï, Paulhan, Cioran). Le point de départ de l'expérience poétique de Michaux se trouve sans doute dans la crise d'identité perceptible dès le volume *Qui je fus* (1927), son véritable volume poétique de début. Le langage est au centre de cette quête d'identité. Le poète est conscient que ceci est un don du créateur, et il se propose de le cerner grâce au déchaînement d'humour noir qui accompagne la quête de l'illumination. Au-delà du désespoir et de la sécheresse, du risque de l'anéantissement et de la gratuité, la poésie contient comme une semence vive la démonstration de l'efficacité technique du langage. Une mise à l'épreuve de la langue. A partir de là, pour un certain temps, le porte-parole du poète sera un certain « Plume »[1], synonyme d'écriture. C'est lui qui s'aventure à la place de l'homme dans les « lointains intérieurs », c'est lui encore qui sera agent d'une « invasion poétique ». « Je cherche un être à envahir », déclare le poète, et cette formule dit l'essentiel : il s'agit d'opposer à l'univers inanimé et immuable, une identité de contradiction et de substitution capable de percevoir l'existence d'un autre monde par le moyen de la perception. Plume garantit le passage : *Meidosems*[2] décrit le paysage nouveau. Cette fois, le passage est définitif. C'est un point de non retour au-delà du monde, au-delà du langage, au-delà même de la poésie. On sent que ces êtres immatériels sont en train de se transformer en figures filiformes, simples traces de mouvements idéographiques. S'annonce ici, presque, l'abandon de la poésie au profit du fantasme graphique, le déchirement permanent qui accompagne la quête d'un langage intégral et pur. L'expérience poétique lucide conduit le poète à l'expérience du dérèglement

[1] *Plume*, Paris, Gallimard, 1938.
[2] *Meidosems*, avec 13 lithographies de l'auteur, Paris, Editions du Point du Jour, 1948.

déraisonné de tous les sens par la drogue[3], témoin *L'Infini turbulent*. C'est la révélation des découvertes faites à travers l'expérience de la mescaline. Les textes sont doublés ici de dessins. Ceux-ci n'en sont nullement la « glose », l'« illustration », mais un « accompagnement », dans le sens musical du terme. L'expérience est de durée : le recueil de *Saisir*[4] alterne toujours poèmes et dessins. Michaux attribue à ceux-ci une valeur de transposition et de représentation poétique. Qui est-ce qui n'a pas désiré embrasser davantage, embrasser autrement ? Les êtres et les choses à la fois, non avec les mots, ni avec les phonèmes, ni avec les onomatopées, mais avec des signes graphiques. Michaux a rêvé d'une écriture autre, d'au-delà de l'écrit, universelle et secrète en même temps, dont l'aptitude à l'ouverture, à l'indétermination et à l'aventure du sens permettent ou favorisent la continuation du processus poétique d'engendrement du sens chez le lecteur, évitant la césure entre expérience poétique et écriture, l'arrêt de la *semiosis* au niveau de l'énoncé : « il faudra pourtant remuer ton terreau de temps à autre. Sinon dépérissement, déclin même. »[5] Michaux augmente l'indétermination de la langue et lui adjoint un langage propre là où elle lui semble faillir, comme on le verra ci-dessous. Le poète est une sorte de scaphandre de la langue, une sorte de cosmonaute autarcique ; « Suicide en satellite. Celui qui repassera sur cette orbite entendra d'étranges sons : sur des millons de kilomètres d'espace sans personne, un cosmonaute fantôme, sa préoccupation inapaisée, frappe perpétuellement un dernier message qu'on ne s'explique pas. »[6]; « Connais ton code et garde ce qui peut être gardé. Détourne-toi des rusés aux longues oreilles. »[7] et, surtout : « Retour à l'effacement/ à l'indétermination/ /Plus d'objectif/ plus de désignation/ /Sans agir/sans choisir/revenir aux secondes/ cascade sans bruit/ îlots coulants/ foule étroite/ à part dans la foule des environnants. »[8] L'effacement, l'anéantissement se présente comme le but ultime de cette démarche : « Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace. Quelle satisfaction la vaudrait ? Ecrivain, tu fais tout le contraire, laborieusement le contraire ! »[9] Michaux rejette le vocabulaire d'ustensile poétique traditionnel et crée des mots nouveaux, parfaitement ambigus, parfaitement polysémiques, donc poétiques. Sa manière est faite dès *Ecuador* (1929) et la formule servira dans toute son œuvre. L'unité de base est le fragment. Mais le fragment est déjà un univers composite : à chaque paragraphe, parfois même à chaque phrase − les deux coïncident d'ailleurs souvent − s'effectue un nouveau départ, un changement de point de vue, une visée nouvelle sur l'objet du texte. On a l'impression qu'il parle du bout du monde. Il témoigne d'une volonté de coupure totale entre généalogie et génétique de l'œuvre, au point que la coupure elle-même devient principe génétique, règle d'engendrement, consécration du fragmentaire au niveau de chaque fragment. Il porte une attention très fine aux phénomènes et aux impressions les plus impalpables qui, projetées en pleine lumière, soudain paraissent plus indubitables que ceux de l'expérience courante. Le fragment, le texte, le poème doit être une expérience de l'étrangeté, mais la langue elle-même doit incarner l'étrangeté, le mystère, doit trouver ou retrouver la pureté, la transparence et l'ordre, contre le trivial, contre le miroitement vain du contingent et de la langue qui le sert. Le langage poétique mis en place par Michaux refuse d'obéir aux cohérences habituelles, devenant lieu de ruptures et de

[3] *L'Infini turbulent*, 1957, *Connaissance par les gouffres*, 1961, *Vents et poussières*, 1962, *Désagrégation*, 1965, *Les Grandes Épreuves de l'esprit*, 1966, *Misérable Miracle (La mescaline)*, 1972 en rendent poétiquement compte.
[4] *Saisir*, Fata Morgana, 1979.
[5] *Poteau d'angle*, éditions de l'Herne, 1971, p. 68.
[6] *Ibid.*
[7] *Ibid.*, p. 65.
[8] *Ibid.*, p. 89.
[9] *Poteaux d'angle*, NRF Gallimard, 1981, p. 57.

dérèglements et, adoptant un rythme elliptique, adhère à une réalité extérieure et intérieure qui lui ressemble. La quête aboutit à faire surgir ce qu'il y a d'étrange au sein du monde et de soi. Ce n'est pas greffer de la surprise ni, comme chez les surréalistes, rapprocher le distant, mais faire ressortir que le langage porte en lui de quoi nous déstabiliser et de quoi ouvrir un infini au sein d'une réalité opaque. Michaux plonge dès le début dans l'au-dedans. Le seul regard valable est celui qui vient du dedans et qui observe l'intérieur. Le dehors est sans aucun sens ni intérêt. Michaux va à la recherche de nouveaux symboles, de nouvelles images et figures pour exprimer les profondeurs de l'âme humaine et le malaise de la condition humaine à son siècle. La démarche poétique de Michaux consiste à manipuler la langue afin de la rendre plus souple et permettre de décrire ou de circonscrire des concepts ou des états nouveaux. S'attaquer à la langue fut le projet téméraire de Michaux : désamorcer la bombe linguistique, aller à contre-courant, la briser, la vaincre, en humilier la visée totalitaire, l'optimisme injustifié, la prétention absurde de tout exprimer. Le but est de se doter d'un instrument approprié, susceptible d'une triple remise en cause : du monde, de la littérature et de la langue qui en assure la médiation, tout en s'appuyant sur les structures grammaticales qui recouvrent les catégories logiques.

Né le 24 mai 1899, Henri Michaux est mort il y a 30 ans, le 19 octobre 1984. 2014 aurait dû marquer le 115e anniversaire de sa naissance et la 30e commémoration de sa disparition. Ce texte se veut un humble hommage au poète qu'il fut.

On connaît les « particularités » du poème *Dimanche à la campagne*, parodie dramatique et descriptive émaillée de mots inventés par le poète. Nous nous proposons d'en explorer et d'en expliciter le mode de « fonctionnement ». Précisons dès l'entrée du jeu que malgré des difficultés d'approche susceptibles de rebuter le lecteur, le poème « Dimanche à la campagne » n'est pas un échantillon de langage qui travaille pour produire du non sens, au contraire. La question qui se pose alors est de savoir comment Michaux aboutit à faire sens avec des mots qui n'en ont pas, avec des « non mots ». Plus concrètement, nous partons d'une interrogation simple qui se rapporte à la sémantisation des « mots blancs ». En déterminer le degré d'opacité, observer la naissance de la signification poétique, évaluer la circulation du sens dans le réseau sémiotique du poème et le degré d'arbitraire sémantique, essayer de mettre en place un schéma de la production du sens sont autant de procédures qui diffractent et déclinent la problématique annoncée. Notre hypothèse est que l'accroissement du taux d'entropie sémantique par l'emploi de mots en attente d'un sémantisme contextuel n'augmente pas le caractère hermétique du poème mais l'ouvre à une compréhension empathique, l'approchant ainsi d'un langage universel que l'on pourrait appeler à volonté « langue des anges » ou « langue des étoiles ».

Dimanche à la campagne

Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire.
Darvises et Potamons fôlatraient dans les champs.
Une de parmegarde, une de tarmouise, une vieille paricaridelle ramiellée et foruse se hâtait vers la ville.
Garinettes et Farfalouves devisaient allègrement.
S'éboulissant de groupe en groupe, un beau Ballus de la famille des Bormulacés rencontra
Zanicovette. Zanicovette sourit, ensuite Zanicovette, pudique, se détourna.
Hélas ! la paricaridelle avait tout vu.
« Zanicovette », cria - t - elle. Zanicovette eut peur et s'enfuit.

Le vieux soleil entouré de nuages s'abritait lentement à l'horizon.
L'odeur de la fin du jour d'été se faisait sentir faiblement, mais profondément,
futur souvenir indéfinissable dans les mémoires.
Les embasses et les ranoulements de la mer s'entendaient au loin, plus graves que tout à
l'heure.
Les abeilles étaient déjà toutes rentrées. Restaient quelques moustiques en goupil.
Les jeunes gens, les moins sérieux du village, s'acheminèrent à leur tour vers leur maisonnette.
Le village formait sur une éminence une éminence plus découpée. Olopoutre et pailloché, avec
ses petits toits égrissés et croquets, il fendait l'azur comme un petit navire excessivement couvert, surponté et brillant, brillant !
La paricaridelle excitée et quelques vieilles coquillardes, sales rides et mauvaises langues,
achactées à tout, épiaient les retardataires. L'avenir contenait un sanglot et des larmes. Zanicovette dut les verser.
(Henri Michaux, *Plume*, précédé de *Lointain intérieur*
NRF, « Poésie » Gallimard, 1963, p. 35 - 36.)

L'intention parodique du poète s'impose dès le début, la représentation du réel est mimée et démontée en même temps par des déformations qui conduisent à la mise en place d'un effet comique. Nous nous rapportons en premier lieu à ce qui, de la manière la plus brutale, la plus choquante, fait barre sur le sens: l'emploi d'une bonne vingtaine de « mots » inconnus ou inexistants en français[10], ainsi que de quelques combinaisons de mots qui, chaque terme pris séparément n'ayant apparemment rien de spécial, ne vont pourtant guère ensemble: « route débonnaire », moustiques qui se tiennent « en goupil » etc. Certains de ces mots se répètent (on enregistre trois occurrences de « paricaridelle », nom commun, et six occurrences de Zanicovette, nom propre), d'autres non. Les mots « originaux » représentent un cinquième des 112 mots « pleins » du poème. Restent quatre cinquièmes de mots intelligibles. Tout a l'air d'un « discours avarié », dont on peut se demander s'il est susceptible d'investir de sens ces véritables « trous sémantiques » afin de garantir la naissance et le fonctionnement du sens.

Il n'est certainement pas prématuré de faire remarquer l'ingéniosité du système, son efficacité sémantique: d'un côté, si Michaux avait utilisé des mots normaux, la signification que des siècles d'usage y avait déposée aurait permis la création d'un discours lisible mais trop exposé à l'univoque, ce qui aurait risqué de diminuer considérablement la quantité de sens nouveau que le poète souhaitait apporter ; d'un autre, ces mots que nous avons appelés des « trous sémantiques » fonctionnent comme des « trous noirs » cosmiques: ils absorbent le lecteur et l'obligent à coopérer à la mise en place du sens, à son fonctionnement, à sa consomption. Ces paroles inconnues suspendent l'automatisme perceptif et contraignent le lecteur à prendre conscience de la forme du message qu'il est en train de déchiffrer. Enfin, le lecteur de Michaux ne manquera pas cet appel à connivence. Tous les poèmes ne font pas une si large place au lecteur. Ces mots étrangers à la langue du poème ont un fonctionnement étrange: le contexte leur fournit, en surface, des « significations prothèses », assez nébuleuses, mais qui leur permettent de fonctionner aux niveaux lexical et syntaxique, de rendre possible la lecture. En fait, c'est à travers les élaborations au niveau de la conscience du destinataire

[10] On connaît la relation spéciale de Michaux à la langue française. Michaux découvre le français vers l'âge de 15 ans; c'est à cette langue qu'il doit de pouvoir connaître « ceux qui peut-être savent »: Hello, Ruysbroeck, Tolstoï, Dostoïevski, Lautréamont. Il était hors de question pour Michaux de devenir un poète patoisant.

que ces syntagmes rejoignent leurs contenus sémantiques. Le lecteur est convoqué dans le texte, invité à prendre la relève, à poursuivre la pensée du poète, à devenir poète à son tour[11]. Contrairement à l'horizon d'attente aimablement mis en place par le titre, ces paroles d'« inquiétante étrangeté » risquent de rebuter le lecteur pressé, et ce d'autant plus qu'ils se trouvent, le plus souvent, en position clé pour la détermination du champ sémantique, en position de GN1. Comme sujets ou comme déterminants au sein du groupe nominal sujet, ils apparaissent dès le début : « Jarrettes et Jarnetons s'avançaient sur la route débonnaire. » Dans le troisième vers, « paricaridelle » vient précédé de deux déterminants anaphoriques, apparemment des « locatifs »[12] et suivie de deux autres, ce qui compose un « apparat » assez considérable, et largement significatif, pour un poème qui tient en cent mots. On remarquera, par contre, que les verbes sont beaucoup plus transparents, sauf exceptions, par exemple, « s'avancer », « fôlatrer », « se hâter », « rencontrer », « sourire », comme aussi beaucoup d'adjectifs: « beau », « pudique », « débonnaire », « vieille ». Ces mots, connus et inconcevables, forment des syntagmes et des phrases respectant scrupuleusement les règles de la syntaxe. Ils sont censés rendre compte de certaines réalités et de certaines actions qui sont évoquées dans le poème. Ces « actions » sont désignées (presque) normalement, d'une manière généralement assez transparente, mais les agents qui les accomplissent sont désignés par des signes d'un autre code (ou d'aucun code), non transparents, opaques. Autrement dit, on voit clairement qu'il s'y fait quelque chose, mais on ne voit jamais *qui* c'est, ou ce que c'est. Ce qui s'y agite, ce qui y œuvre, on n'en voit jamais le visage, jamais on ne peut l'appréhender, le saisir, l'exprimer, le dire. Cette conclusion partielle nous semble particulièrement éloquente et significative pour la compréhension du poème.

Ces mots étranges, on l'aura certainement remarqué, le plus souvent vont par couples, et il y a lieu de considérer que ce comportement fait sens, donc (dont) signe. A cette étape du texte, c'est peut - être l'indice le plus évident d'interprétation: dans « Jarrettes et Jarnetons », « Darvises et Potamons », il y a conjonction d'un principe masculin et d'un principe féminin, à en juger d'après les désinences, et cela aide à l'installation d'une atmosphère idyllique, conforme à l'isotopie annoncée par le titre: Par contre, on constatera que dans la seconde partie du poème à cette conjonction correspond une radicalisation de la polarité générique, hautement significative, puisqu'elle se traduit par la disjonction des genres grammaticaux, c'est-à-dire des sexes: les « abeilles » rentrent, les jeunes gens « s'acheminent à leur tour vers leur maisonnette »; n'oublions pas les « quelques moustiques en goupil », eux mêmes disjoints et opposés aux sages abeilles bien disciplinées. Le couple « Garinettes et Farfalouves », composé de mots à formes vraisemblablement féminines est surdéterminé par le verbe « deviser » qui superpose l'univers textile et celui du bavardage, tous deux spécifiquement féminins; le village est très exactement décrit comme « olopoutre et pailloché » et ses toits « égrissés et croquets »; enfin, la « paricaridelle » est précédée de deux déterminations

[11] C'est bien dans ce « flux » qui passe, dans cette interaction entre le texte et son lecteur que consiste le phénomène littéraire. Michaux violente un peu son lecteur en l'obligeant à procéder à une tentative renouvelée de décodage selon des règles moins conventionnelles. Mais Michaux laisse la clé sous la porte à l'intention de quiconque veut entrer. Le texte propose également une récompense du lecteur par la plaisir de jouir de ses propres fantasmes.

[12] Nous considérons, un peu abusivement, ce qui relève du « lieu commun » comme relevant implicitement du « locatif ». Le lecteur comprendra que les dimensions de ce commentaire ne permettent malheureusement pas d'y mettre trop de nuance. Le « lieu commun » ici apparaît dans la formule « une de parmegarde, une de tarmouise », que nous lisons un peu comme « une de ces..., une de ces... », formule qui articule le récit à une idéologie stéréotypée: le milieu « campagnard » affectionne particulièrement ces formes sens qui font état d'un habitus social référant aux codes culturels stéréotypés de la vraisemblance et du savoir sécurisant. Ce texte précisément, et pour des raisons que nous essayons de déceler, a besoin de la mise en place d'un certain vraisemblable, d'instaurer un certain niveau de lisibilité, de s'assurer de la participation active ou seulement bienveillante du lecteur.

parfaitement hors code: « une de parmegarde, une de tarmouise » (par mégarde ? faut-il développer l'isotopie « lapsus »?), et suivie par un syntagme apparemment plus transparent: « ramiellée et foruse » où l'on croit pouvoir reconnaître le thème « ruse » et le thème « miel » qui peuvent appartenir à l'isotopie du mal et la manifester dans le texte contribuant ainsi à sa dramatisation. L'adjectif « foruse » évoque peut - être aussi « forclore » (« forclore par ruse » ?). Ou plutôt certain mot désignant une activité sexuelle d'une intensité hors commun? « L'intrigue » ne ferait dans ce cas que gagner en intensité. Le caractère dramatique de ce texte, d'ailleurs, est sensible dès l'entrée du jeu. Les bribes de discours direct, le récit, tout forme une mise en scène de théâtre de marionnettes ou d'ombres chinoises. Le poème fonctionne comme une « boîte obscure », un écran derrière lequel s'agitent des ombres sans visage, un monde étrange, larvaire d'êtres de chair, aveugles, qu'on ne saurait désigner que par des paroles qu'on ne connaît pas mais qui disent quelque chose, qui évoquent quelque chose, qui suscitent quelque chose... N'a-t-on pas déjà vu ça quelque part ?

Au cours de cette première étape de notre démarche, nous avons essayé de vérifier les voies de circulation du sens, et nous avons pu constater que, malgré la difficulté associée à l'opacité de certains mots, le réseau tenait bon, tous les nœuds du réseau sémiotique étant accessibles pratiquement sans problèmes. En même temps, nous laissions entendre que nous imposions des limites temporaires à notre démarche mais que, le moment venu, nous n'hésiterions pas à franchir les seuils qu'il nous semblait apercevoir. Seulement, pour y aboutir, quelles justifications pouvons-nous produire puisque nous parlons moins de poème, de poésie et de poétique, et plutôt de récit, de composition dramatique, d'intrigue, appareil parfaitement impropre, dira-t-on, comme on le sait, pour l'approche du poème. Mais Valéry ne s'opposait-il pas énergiquement à toute glose et ne doutait-il pas que le poème ait *un* sens ? Et, depuis Jakobson, ne considère-t-on pas que le propre de l'énonciation poétique consiste dans « la visée du message en tant que tel (dans) l'accent mis sur le message pour son propre compte »[13] ? Car *interpréter* revient toujours à établir un autre texte dans un cadre conceptuel qui attend d'être plus ou moins justifié pour qu'il puisse convaincre de sa pertinence.

En fait, Jakobson met de la nuance dans l'expression de sa position et admet qu'il serait difficile de trouver des messages qui rempliraient seulement une seule fonction et que la diversité des messages poétiques consiste « non dans le monopole de l'une ou de l'autre fonction, mais dans les différences de hiérarchie entre celles-ci. »[14] Voilà ce qui nous justifie de considérer que, dans cette pièce, la fonction représentative bénéficie d'un soin tout particulier de la part du poète, et que la mise en place, la réalisation et la glorification de la fonction poétique passent par l'embrayage de la fonction représentative. Nous avons bien là un trait caractéristique de toute poésie onirique, qui demeurerait incompréhensible en dehors de la mise en œuvre de ce dispositif de gestion et d'aiguillage de la signification. Parler d'aiguillage, de relais n'est pas inexact, mais il faudrait ajouter sans plus tarder que ce mécanisme établit la circulation de la signification en profondeur aussi, et qu'il fonctionne également come un « ascenseur » qui fait circuler l'idée d'un niveau à l'autre du texte poétique. Qu'on ne nous reproche pas de parler encore d'un niveau « de surface », des apparences ou des « données immédiates » du poème et d'un niveau profond accessible après traitement des données premières et selon le degré d'élaboration, de finesse, de ce traitement. En effet, nous considérons que le poème n'est pas uniquement surface et que dans la spatialisation de la signification et dans sa dynamique, le lecteur est appelé à apporter sa pierre. Nous considérons, par ailleurs, que l'œuvre est un lieu de coexistence de la fonction poétique *et* de la fonction dénotative, puisqu'on ne réussira jamais à faire amputer les mots de

[13] Roman Jakobson, « Fonction poétique et communication », dans *La Stylistique*, P. Guiraud et P. Kuentz éd., Paris, Klincksieck, 1974, p. 157.
[14] *Ibid.*

leur fonction dénotative et que la construction du poème doit la prendre en charge, ne fût-ce que pour mieux la piéger. Plus exactement, il est question non seulement de coexistence, mais de collaboration, d'étayage réciproque et de « conversion avec gain de signification » du dénotatif en poétique et du poétique en dénotatif. Il y aura, à chaque transformation, un accroissement, un « plus » de signification, sorte de « taux de report » à ajouter lors de la transformation suivante. Ce caractère double, bi-aspectuel, oblique du texte poétique est à la base de la conception sémiotique qui inspire cette démarche analytique. C'est cette obliquité du texte poétique qui inspire notre modèle de lecture à deux paliers: heuristique, mobilisant les dispositifs de décodage linéaires fondés sur la conception que le texte représente ou tend à faire représenter quelque chose d'extra-littéraire, et herméneutique, reposant essentiellement sur une lecture rétroactive et sur le décodage structural. Le passage d'un niveau à l'autre est réglé et pris en charge par tout signe susceptible d'« obliquité » sémantique, c'est-à-dire de transgression du code mimétique (représentatif) ou du code linguistique (dénotatif). Ces transgressions constituent un réseau intérieur pourvu de cohérence interne par lequel se manifeste la signification dynamique illimitée du texte poétique, sa littérarité ou « signifiance ». Nous pouvons maintenant revenir en arrière et détruire toute cette construction représentative que nous avons essayé d'esquisser, montrer son caractère nécessaire et nécessairement transitoire, rappeler qu'elle était menacée à tout bout de champ, qu'elle ouvrait de toutes parts et qu'elle invitait à passer; qu'elle était un lieu de passage, un « conduit », un tunnel, un passage obligé dont il fallait absolument sortir. En effet, pourquoi Michaux se serait-il donné tant de peine pour « peindre » un paysage campagnard purement et simplement ? Pourquoi alors vouloir le brouiller au point d'en péricliter la lisibilité, puisque ce n'était que cela ?

Il serait fastidieux outre mesure de donner point par point notre lecture du poème; il nous semble que ce serait contraire à l'esprit de la poésie. Nous n'allons pas laisser le Polichinelle étaler ici ses secrets. Nous n'allons pas non plus y reprendre le *Digest* du « petit *Oedipe* pour tous ». Mais en même temps nous ne saurions nous retirer simplement du jeu. Il doit bien y avoir une éthique, une déontologie de la « lecture publique ». Nous allons donc livrer, un peu « en vrac », le résultat de nos réflexions. Tantôt elles explicitent celles de Michaux, tantôt elles les prolongent. On l'aura deviné, nous pensons que ce que le poète décrit, n'est pas un paysage extérieur, pour lequel d'ailleurs il y a un appareil dénotatif tout à fait défaillant et un très faible ancrage spatio-temporel, mais un paysage intérieur, quelque chose qui a l'air d'un dimanche à la campagne, une grosse métaphore extradiégétique discrètement filée et mise en scène: un rêve, un fantasme. Si tel est le cas, le poème ne perd pas son caractère représentatif; simplement, le référent a été infléchi, a subi un déplacement, une intériorisation. Le référent est devenu intérieur, mais non pas intrinsèque au poème. Nous verrons ci-dessous comment le poème subvertit ce dispositif pour le tourner d'une manière résolue vers l'auto-représentatif en le faisant travailler pour mettre en place l'irreprésentable. Le drame qui s'y joue a peu de personnages, toujours les mêmes, ceux que l'on connaît sans toutefois jamais en pouvoir décrire le visage. Nous avons déjà remarqué que ces êtres étranges vont par couples hétérosexués dans la première partie du poème et par groupes de même sexe dans la seconde: « les abeilles », « les moustiques », « les jeunes gens » et « quelques vieilles coquillardes ». Le soleil couchant peut se lire en grille « paysage », intérieur ou extérieur, et ce syntagme est chargé d'une valeur symbolique signifiant une présence au monde singulière, soit dans l'ordre d'une mythologie générale, soit dans l'ordre spécifique du fantasme. A ce dernier niveau, on peut interpréter le poème comme un écran chargé de manifester ou d'accueillir une formation inconsciente. La disparition du soleil: « Le vieux soleil entouré de nuages s'abritait lentement à l'horizon. » est l'acte décisif d'une mise en scène dans laquelle un rôle est dévolu à chacun des éléments naturels : l'air porteur de « L'odeur de la fin du jour

d'été », la mer avec son bruissement, les jeunes gens, esprits terriens, les abeilles de feu[15], éclats de soleil, symbole amoureux; le retrait des moustiques eux mêmes et leur nouveau dispositif « en goupil »[16]. Cette écriture garde le contact avec quelque chose de trouble et de troublant, et le poème promeut fortement l'idée qu'il s'agit là de cette « région vicieuse jamais apaisée» et qui ne prend forme que dans le rêve et dans les rêveries fantasmatiques. Le fantasme s'inscrit de la manière la plus lisible, on peut aisément retracer le processus de cette inscription: Il y a un prélude idyllico-érotique idéal auquel toutes les instances libidinales sont convoquées. L'isotopie « dimanche » connote l'idée de disponibilité des partenaires (s'il y en a deux, toutefois, ce dont on ne peut être assuré), de promesse de fête, qui provoque une exaltation affective avec, à l'horizon, la jouissance. Ce qui est spécifique pour les poèmes de ce type est le fait qu'à une expression assez hermétique correspond, dans le poème lui-même une définition relative des acteurs participant au drame, définition liée à une certaine manipulation onirique du matériau linguistique. Une recherche paragrammatique ou anagrammatique serait susceptible de suggérer des lectures assez précises du fantasme dont l'emploi de certains mots forgés – Ballus, Bormulacés, Zanicovette –, actualisent sous forme de fragments dispersés tout un vocabulaire obsessionnel : les mots du sexe, dénominations vulgaires et évocatrices de l'acte sexuel, solitaire ou non, des représentations de la jouissance irrépressible, non réprimée (phallus, con, forniquer, nique etc.). Mais le processus érotique démarré est brusquement paralysé par une menace de punition. La force qui intervient est ancestrale : « la vieille paricaridelle », bien entendu, c'est le non dit, l'indicible. Le coucher du soleil signifie le combat amoureux interdit par l'extinction lumineuse et la mort du jour. Le sanglot et les larmes au dernier vers connotent l'expressivité charnelle du plaisir et son double, le repentir... Les personnages qui s'agitent sur cette toile de fond sont le désir et l'interdit, la menace et le refoulement, le désir d'une impossible transgression et le déplacement; il est la « traductioin » d'un fantasme, la mise en scène du désir et de l'interdit du désir. Les créations de l'inconscient ne sauraient être qu'inquiétantes et ne sauraient être appelées que de noms étranges, inintelligibles, indicibles, inducteurs d'insaisissables représentations. Le poème débute sur une tonalité ludique qui se trouve confirmée par la mise en scène sur le mode fantasmatique de cette séquence de la vie de l'inconscient: mais une force non moins mystérieuse interrompt le jeu du désir et impose sa loi. Sans vouloir généraliser dans le cas de Michaux, on peut affirmer que, selon la « philosophie » de ce poème, il n'y a pas de jouissance concevable sans l'immédiate manifestation d'une instance punitive[17]. Il y a une

[15] Les abeilles sont porteuses d'un symbolisme amoureux très riche dans tout le monde, y compris dans les traditions judéo - chrétiennes méditerranéennes qui sont les nôtres également: « insecte social hyménoptère » disent les dictionnaires, elles sont symbole de ce qui ne peut être désuni; symbole aussi du travail, mais surtout d'une vie active, saine et frugale, de la sagesse, « filles de la lumière » comme les appelle V. Hugo à qui ce symbolisme n'échappait pas; l'abeille est liée à la vie de l'inconscient et au symbolisme érotique notamment par le miel. Dans le *Cantique des Cantiques* il est parlé du « miel de l'immortel amour », principe fécondateur et source de vie.

[16] Nous faisons grâce au lecteur de toutes les hypothèses que l'on pourrait formuler en guise d'explication du syntagme « en goupil », et qui prendraient appui sur le mot « goupil » synonyme du mot « renard ». Dans ce cas, on retiendrait comme sème herméneutiquement productif celui de « ruse », d'obliquité dont on peut apprécier la pertinence, mais tout aussi bien les termes voisins: « goupille », « goupiller » et surtout peut-être « goupillon », chargé d'un lourd symbolisme religieux. Par ailleurs, le moustique lui même est symboliquement investi en tant que symbole de l'agressivité, l'insecte cherchant avec obstination à violer la vie intime de sa victime et à se nourrir de son sang. Sa vie est liée à l'existence des marais, des « paludes », qui sont symboles de l'inconscient. Celui-ci ne se libère que si des canaux sont ouverts; les canaux de l'inconscient sont les voies d'expression du moi: le rêve, la parole, la poésie... Là encore, tout se lie.

[17] Les problèmes de santé de Michaux et sa difficile relation au père et à l'autres sexe permettraient de plus amples spéculations, mais à quoi bon, puisque Michaux nous prévient : « Lecteur, *tu tiens donc ici*, comme il arrive souvent, *un livre que n'a pas fait l'auteur*, quoiqu'un monde y ait participé. Et qu'importe ? » (Michaux souligne) *Plume*, p. 220.

sorte de simultanéité fatale du désir et de la sanction, un décalage presque nul entre l'un et l'autre. La menace engendre immanquablement une sorte d'effacement ou d'absentement abyssal qui marque le geste par lequel le fantasme lui-même disparaît dans l'espace d'une autre profondeur de la mémoire: « L'odeur de la fin du jour d'été se faisait sentir faiblement, mais profondément, futur souvenir dans les mémoires. » La figuration de la sanction s'identifie spatialement et dynamiquement à l'acte de refoulement psychique; la censure abolit les acteurs du dispositif onirique et prépare le traitement langagier[18]de celui-ci sous les espèces du déplacement. Ce vide, ce manque sont la source énergétique du poème: écrire commence par un manque, par un défaut, et le langage n'est pas donné non plus, une fois pour toutes, tout comme les voies frayées par les perceptions communes ne sont pas praticables également par tout le monde. Inhiber les mouvements faciles est chez Michaux stratégie existentielle : « En général, je ne suivais pas la pente. »[19] La contestation précède l'acte poétique; la contestation du langage et des perceptions communes engendre le désir d'un grand chambardement des idées et des mots et marque les axes de la poétique de Michaux où l'invention de noms abracadabrants et la fusion violente de la fable avec l'imaginaire le plus débridé met en place une espèce d'onirisme froid, lucide. C'est bien ce qui « se passe » dans le poème en question: à la scène libidinale devenue impossible se substitue comme son retour ou sa suite déplacée, la figuration d'un acte langagier qu'il faut comprendre, à la lumière du titre du recueil – *Plume* –, comme un acte d'écriture. La plume, en effet, est un objet qui hérite de la scène pulsionnelle, en tant qu'elle est un objet symboliquement investi, objet volatile, phallique et scriptural, objet emblématique de l'invention d'art, de la poésie. Mais le langage relaiera le trouble fantasmatique, la plume aura un léger tremblement, certains des mots qu'elle trace se voilent, deviennent impossibles à déchiffrer, à lire. La fameuse formule de Lacan se retourne; ce discours est structuré comme un inconscient. La réussite du poème ne consiste donc pas tellement dans cette improbable transcription « poétique » d'un « objet » onirique ou fantasmatique. Ce ne sont pas ces « objets » en tant que tels qui donnent valeur au poème, et ce n'est pas eux que le texte désigne. Si le texte désigne un objet au-delà de son écriture, cet objet est son origine, le lieu d'où cette écriture devient possible. Une fois de plus, l'objet du poème est ce qui le rend possible et la manière dont cela le rend possible. L'objet du poème est ce lieu étrange où toute expérience devient langage et pratique du langage. Ce n'est même pas le moi, car: « Il n'est pas un moi. Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre. (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes.) Une moyenne de 'moi', un mouvement de foule. Au nom de beaucoup je signe ce livre. »[20]

Avec cette conclusion provisoire la lecture se lance dans un nouveau cycle, car la lecture n'est jamais terminée. Non seulement parce que le texte est infini, comme on l'a dit, mais parce que, comme nous l'avons vu par cette expérience de commentaire, à chaque fois que nous en approchions l'essence, elle se dérobait, et dans cet écart un nouveau parcours interprétatif devenait possible. Le poème n'est peut-être pas inépuisable, mais irréductible. Il ne fonctionne que dans la mesure où il résiste aux opérations de réduction tentées sur lui. Si le texte est si fuyant, on serait justifié de se demander quel genre de poème c'est. Nous appellerons cela, comme Michaux, une « plume » ou même « un plume », justement comme,

[18] Nous lisons « coquillardes » comme constitutives de l'isotopie de « coquille », avec le sens de grosse erreur (d'écriture, de typographie). Les syntagmes « sales rides » et « mauvaises langues » relèvent de la même isotopie, et encore le plus clairement possible: « sale dire », « mauvais dire », un dire qui est faussé, tout comme dans les rêves, la langue ne peut se placer dans les positions justes pour prononcer exactement: même chose pour « mauvaise langue » dont on ne croira pas qu'elle signifie « médisante », mais langue qui ne peut rendre compte de ce qui est, l'indicible.

[19] *Plume*, p. 217.

[20] *Plume*, p. 217. Michaux souligne.

dans la peinture, on peut appeler telle ou telle toile un « pastel », un « fusain », voire même un « crayon », selon la matière et l'instrument utilisés dans la fabrication de l'œuvre. Ceci est donc une/un « plume », c'est à dire ce que peut écrire une plume quand la main qui la porte est articulée à l'imagination poétique quelque part « entre centre et absence », en haut « lointain intérieur »[21]. Le bizarre avec la poésie c'est qu'on ne saurait la lire sans vouloir en écrire soi même. Michaux en fait aimablement l'invitation à son lecteur en guise d'adieu, à la fin du volume: « Signes, symboles, élans, chutes, départs, rapports, discordances, tout y est pour rebondir, pour chercher, pour plus loin, pour autre chose. / Entre eux, sans s'y fixer, l'auteur poussa sa vie. / Tu pourrais essayer, peut-être, toi aussi ? »[22]

Les moins hardis ne suivront jamais cet appel, et là où l'exégète a eu du mal à se tirer d'affaire, quel bonheur pour l'hypothétique traducteur ! Les mots sont là, et s'ils n'ont pas toujours de correspondant obligé dans l'autre langue, la sienne, autant y mettre, tel le maître, les mots de son rêve ou de son invention. Ou laisser (à peu près) comme cela, peu importe, cette fois-ci il est vraiment, totalement, mais totalement libre. Il peut se faire tout petit et attendre encore le plus faible acquiescement du maître; il peut tout aussi bien devenir lui-même le maître et remplir tout l'univers de sa voix. Qu'il se dépêche donc, le traducteur attendu. On ne va pas à la campagne avec Michaux tous les jours. Tous les jours il ne fait pas dimanche.

Bibliographie

Henri Michaux, *Œuvres complètes*, Édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran : Tome 1, 1998 ; Tome 2, 2001 ; Tome 3, 2004, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1989, coll. « Quadrige », (1960).

Pierre Guiraud et P. Kuentz éd., *La Stylistique,* Paris, Klincksieck, 1974.

Frans Hellens, *La vie seconde ou les songes sans la clef*, Bruxelles, éd. du Sablon, 1945.

Jean-Pierre Martin, *Henri Michaux,* Gallimard, Paris, 2004.

Anne-Christine Royère, *Henri Michaux : voix et imaginaire des signes*, Paris, Presses Sorbonne

Nouvelle, 2009.

Romain Verger, *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

[21] Le titre du volume de 1963 dont nous nous sommes servis est *Plume précédé de Lointain intérieur*. Le poème « Dimanche à la campagne » est avant-dernier de la première partie intitulée « Entre centre et absence ».
[22] *Ibid.*, p. 220.

CRISTINA SCARLAT
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

MIRCEA ELIADE, SHORT STATISTICS REGARDING THE THEATRE

Abstract[1]: Some of Mircea Eliade's literary texts that tackle the issue of performance, dramatic art, and its role in contemporary society led to Claude - Henri Rocquet's statement that starting from them, we could read an essay written by Eliade himself, i.e. Introduction to the Art and Technique of Drama in Our Time or Introduction to a Possible Dramaturgy. This paper will outline the finished and unfinished texts on the topic that made the famous French writer reach the conclusion stated above.

Keywords: Eliade, theatre, literature, society, modernity.

1. Justificarea alegerii temei. Obiectiv. Metodologie

În lucrarea de față vom semnala, într-o *Scurtă statistică,* preocuparea lui Mircea Eliade pentru lumea teatrului și problematica lui, manifestată de-a lungul întregii sale cariere, așa cum se desprinde ea din textele literare, nuvelă și roman. **Obiectivul** demersului nostru este acela de a configura statutul lui Eliade de teoretician al artei spectacolului, observațiile sale asupra acestui aspect fiind riguros și aplicat formulate. Prin aceasta, dorim să schițăm un nou palier de abordare a creației sale, pentru completarea imaginii lui creator, în ciuda faptului că, în ansamblul operei sale, această latură a creației nu este valorificată la reala ei valoare. **Metodologia** folosită pentru colectarea informațiilor concludente în vederea realizării obiectivului propus este metoda teoretizată de Patrice Pavis, *analiza-reconstituire*, încercând să oferim, într-un demers totalizant, tot ceea ce ține de istoricul și arheologia teoriilor formulate de Eliade direct sau indirect, în nuvelă și roman, în texte unitare sau doar schițe, referitor la lumea spectacolului. Prin *analiza-reconstituire*, Pavis înțelege studiul contextului reprezentării, intențiile artiștilor. Altfel spus, o anamneză a acestuia plecând de la rezultatul final: « elle collectionne les indices, les reliques ou les documents de la représentation, ainsi que les énoncés d'intention des artists écrits pendant la préparation du spectacle et les enregistrement mécaniques effectués sous tous les angles et toutes les formes possibles (…).»[2]

2. Mircea Eliade, teoretician al artei spectacolului

Admirația și interesul lui Mircea Eliade pentru lumea teatrului şi a filmului s-au manifestat începând din adolescență. În perioada 1923-1980 a publicat cronici la piese de teatru, a tradus el însuşi, împreună cu Mary Polihroniade, texte semnate de G. B. Shaw, Noël Coward, a scris recenzii la volume semnate de autori români–Blaga, Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Cezar Petrescu, Eugen Ionescu sau străini: clasicii greci, Ibsen, O´Neill, Shakespeare, Beckett etc. O latură importantă a creaţiei sale o constituie, apoi, piesele de teatru pe care le semnează, cele rămase în proiect, nuvelele şi romanele în care abordează problematica spectacolului şi propune piste inedite de abordare a acesteia. Multe din textele sale literare conţin opinii exprimate prin intermediul personajelor, privind problematica spectacolului, a teatrului, a actorului, a jocului scenic, a timpului teatral în relaţia sa cu cel istoric, real, a mitului. Texte precum *Nouăsprezece trandafiri, Adio…!, Incognito la*

[1] Această lucrare are ca punct de plecare un fragment din teza de doctorat, *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, 2013, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", Iași. Text inedit.
[2]Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles-théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma,* Série « Arts du spectacle» dirigée par Michel Marie, Armand Colin, 2010, pp. 11-12.

Buchenwald, Uniforme de general, Noaptea de Sânziene etc. l-au îndreptăţit pe Claude- Henri Rocquet să afirme că, plecând de la toate acestea, am putea citi un eseu semnat de Eliade însuşi, cu titlul *Introducere într-o artă şi o tehnică dramatice conform epocii noastre* sau *Introducere într-o dramaturgie posibilă* (al doilea titlu, propus de unul din personajele lui Eliade din *Nouăsprezece trandafiri*).[3]

3. Problematica spectacolului abordată în romane

După Eliade, dramaturgia este cel mai responsabil gen literar, pentru că „un spectacol se verifică prin propria sa desfăşurare,“[4] căci „nicăieri nu se poate lucra mai firesc şi mai fertil cu sufletul omenesc ca în teatru.“[5] Sensul dramei este „revelarea misterelor, înţelegerea condiţiei umane,[6]“ căci teatrul „are la îndemână instrumente de spiritualizare mult mai eficientă decât orice propagandă moralizantă sau patriotică.”[7] În concepţia sa, „un spectacol bun poate revela atâta mistică şi poezie câtă e cuprinsă în *Divina Comedie.*”[8] În 1937, la o anchetă a revistei „Buna Vestire“ privind rolul cultural al teatrului, Eliade răspunde: „Omul poate fi «înălţat», poate fi învăţat să contemple, poate vedea soarta şi istoria cu ajutorul unui bun spectacol. Sensul acesta primordial şi esenţial al dramei: revelarea misterelor, înţelegerea condiţiei umane-a fost cu desăvârşire ignorat în teatrul românesc.“[9] Despre actor, Eliade opinează că, „orice personaj ar juca, trebuie să reveleze un mister, fie că e vorba de un suflet omenesc, fie că e vorba de un *destin,* de o *istorie*, de o *misiune*-actorul revelează misterul, arată ce este omul; într-un cuvânt, *iniţiază*.“[10] Personajul Bibicescu din romanul *Noaptea de Sânziene* spune despre „adevăratul destin al actorului” că acesta „se identifică, pe rând, cu nenumărate existenţe umane şi suferă, dacă e un actor bun, întocmai cum ar suferi, în viaţă, personajul pe care-l întrupează pe scenă. Asta înseamnă că el cunoaşte, într-o singură existenţă, pasiunile, speranţele, suferinţele şi revelaţiile a cincizeci sau o sută de existenţe.”[11] Eliade consideră că actorul este un fel de şaman care „cunoaşte un fel de ‘transmigraţie’. Încarnarea atâtor personaje nu înseamnă să te reîncarnezi de tot atâtea ori?”[12] Actorul „are o experienţă omenească de o altă calitate decât a noastră.”[13] Opinează că „nu poţi să te dedai acestui joc fără a fi pedepsit, în afară de cazul că practici o anumită asceză.”[14] Prin actorii-personaje din nuvelele sale va prelua şi va dezvolta aceste idei, texte precum *Adio!, Uniforme de general, Nouăsprezece trandafiri* şi ample pasaje din *Noaptea de Sânziene* fiind adevărate tratate despre teatru.

În *Nouăsprezece trandafiri* (text scris în perioada august-septembrie 1978–februarie 1979) Anghel D. Pandele, personaj *alter ego* al lui Eliade, este autorul, şi el, al unor piese de teatru: *Orfeu şi Euridice,* „tragedie în două acte şi cinci tablouri”[15] scrisă în versuri albe, având ca subtitlu *Introducere la cea mai veche metafizică,* despre care autorul ei mărturiseşte:

---

[3] Claude-Henri Rocquet, „Camuflaje şi evidenţe în opera lui Mircea Eliade”, în ”Origini. Romanian Roots”, nr. 4-5/2005, pp. 17-20.
[4] Mircea Eliade, *Aristocraţia solilocvială a dialogului, I,* Editura Jurnalul literar, Bucureşti, 2000, p. 140.
[5] *Ibidem*, p. 141.
[6] *Ibidem*, p. 142.
[7] *Ibidem*, p. 141.
[8] *Ibidem.*
[9] „Ancheta noastră: teatrul ca factor de cultură naţională. Răspunsul dlui Mircea Eliade“, subintitulat: „Răspunsul unui nespecialist“, în „Buna Vestire“, I (1937), nr. 178, 30 septembrie, p. 2. Reluat în Mircea Eliade, *Aristocraţia solilocvială a dialogului, I,* Editura Jurnalul literar, Bucureşti, 2000, pp. 140-145.
[10] *Ibidem*, p. 143.
[11] Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, „Postfaţă” de acad. Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 182.
[12] *Idem*., *Încercarea labirintului, op. cit.,* p. 103.
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*
[15] *Idem*., „Nouăsprezece trandafiri”, în vol. *Integrala prozei fantastice*. *La umbra unui crin*, vol. III, Ediţie şi postfaţă de Eugen Simion, Editura Moldova, Iaşi,1994, p. 143.

este „singura piesă pe care am scris-o în viața mea,”[16] pusă în repetiție la Teatrul Național din Sibiu. *La început a fost sfârșitul,* un alt text, ciudat, despre „un haos cosmogonic.”[17] În *Epilogul* pe care-l adresează cititorului, Pandele comentează că din acest haos „se va crea Universul imaginar (…), un Univers *dramatic,* adică creat anume pentru spectacol (…).”[18] Este, apoi, autorul piesei *Războiul Troiei* și al dramei *Principatele unite.* Toate aceste proiecte dramatice fac parte dintr-„un proiect senzațional: un volum de *Teatru*”, despre ale cărui concepție și abordare aflăm detalii pe tot parcursul desfășurării acțiunii romanului.[19] Într-un alt text, *Adio!* (1969), care constituie un alt veritabil manual de teatru, Eliade formulează teorii, prin personajele sale, despre spectacol ca formă de libertate, văzut în legătura lui cu rădăcinile mitice, cu originile, apropiindu-se, în acest sens, de teoriile lui Antonin Artaud; despre timpul spectacolului și timpul mitic, despre actor în relație cu publicul, despre cortina care impune limite și simbolistica acesteia. „Un actor apare de după cortină și, apropiindu-se de rampă, strigă: *Adio!*“[20] Piesa pe care o pun în scenă actorii „rezumă întreaga istorie a religiilor“[21] Actorii, pentru care teatrul se definește ca fiind „viață, idei, imaginație“[22] o joacă în fața unui public inițiat, nu „unul de rând“,[23] fără cortină, fiindcă astfel sunt „aproape de realitate, de viață.“[24] Ca o continuare, în *Uniforme de general* (1971) abordează, printre alte teme, unele recurente, pe cea a costumului care oferă actorului posibilitatea jonglării cu alte euri, cu alte personalități, punându-se în slujba acestora; apoi pe cea a puterii soteriologice a creației revelate prin spectacol.

Eliade pune în scenă, prin ample discursuri susținute de personajele sale, propriile teorii privind arta spectacolului, văzut ca mijloc de salvare din haosul modernității, recuperarea identității spirituale pierdute prin reconectarea la esențe, la sacralitate.

4. Alte proiecte de piese de teatru

Comedia morţii. În *Şantier, romanul* său *indirect,* Eliade își amintește că în 1931 a compus „mental o piesă de teatru fantastică şi cu mult sarcasm.” [25] În interviul pe care i-l acordă lui Mircea Handoca în 1981, își amintește: „numai un singur lucru (...): o pereche de îndrăgostiţi în pragul sinuciderii (dar amânând necontenit « clipa supremă » şi un număr de îngeri şi demoni, greu de recunoscut ca atare, pentru că arătau ca un grup de tineri (demonii) şi tinere (îngerii) din zilele noastre. Titlul–*Comedia morţii*–camufla o dublă ambiguitate: pe de o parte, «comedia» pe care-fără să-şi dea seama o jucau îndrăgostiţii, pe de altă parte, personificările, strident desacralizate, ale Morţii îşi împlineau « misiunea », utilizând intriga, comportamentul şi limbajul unei comedii de bulevard... Ce mi se pare interesant acum, după o jumătatea de veac, este faptul că în piesa aceasta anticipam tehnica nuvelelor fantastice pe care le-am scris în ultimii 30 de ani şi chiar conceptul de « camuflare a sacrului în profan », care m-a călăuzit în cercetările de istoria religiilor.”[26]

Ciuma. Piesa este schițată în 1937 ca o dramă.[27] Mircea Streinu scrie, în 28 septembrie 1937, în *Buna Vestire*: „Dl. Mircea Eliade intenţionează să creeze o mare dramă

[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem,* p. 197.
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem,* p. 158.
[20] *Idem,* „Adio!“, în *Integrala…, ed. cit*., vol. II, *Pe strada Mântuleasa,* p. 87.
[21] *Ibidem,* p. 100.
[22] *Ibidem,* p. 90.
[23] *Ibidem,* p. 89.
[24] *Ibidem,* p. 91.
[25] *Idem*., *Şantier*, Editura Cugetarea, Bucureşti, 1935, p. 245.
[26] Mircea Handoca, *Convorbiri cu şi despre Mircea Eliade,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, pp. 11-12.
27 Mircea Streinu scrie despre acest proiect în „Buna Vestire“, an I (1937), în nr. 176, la 28 septembrie, p. 2. *Apud* Mircea Handoca, „Luminile rampei” în *Pro Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj, 2000, p. 62.

intitulată eventual *Ciuma*. Acţiunea s-ar petrece pe vremea lui Vodă Caragea."[28] A distrus cele câteva scene scrise, după care Ionel Perlea a vrut să compună o operă cu temă românească.

Cum poţi rămîne polinezian. Piesa este proiectată în 1962, în perioada revizuirii materialelor despre religiile polineziene ale *Tratatului*...[29] Despre acest proiect găsim referinţe şi în nuvela *Într-o cazarmă* (1963), în care personajele repetă „o piesă cu Tudor Vladimirescu. Mai precis, (…) o serie de repetiţii ale unei piese cu Tudor Vladimirescu (...)**.**[30] Am şi un subiect de piesă de teatru. *Comment peut-on être Polynésien?,* aşa îi spune."[31]

5. Schițe de piese în romanul *Noaptea de Sânziene*

La capitolul *proiecte* încadrăm şi schiţele de piese de teatru din romanul *Noaptea de Sânziene,* consistente discursuri despre arta spectacolului şi abordarea acestuia:

Priveghiul, „un mit românesc al morţii" semnat de personajul Ciru Partenie. Ştefan-Bibicescu: „Venisem să te văd în legătură cu piesa lui Partenie. Am auzit că, puţin timp înaintea morţii, ar fi scris o piesă, *Priveghiul*. Dar nu s-a găsit printre hârtiile lui."[32] Bibicescu spune că Partenie „a început piesa asta în urma unei lungi convorbiri cu mine (...). Îi vorbisem despre timpul concentrat al spectacolului, despre acele câteva ceasuri în care se concentrează atâtea evenimente şi se împletesc atâtea destine (...) actorul întruchipează pe rând nenumărate personaje, el trăieşte un număr considerabil de existenţe şi deci îşi consumă propria lui karma într-un timp mult mai scurt decât restul omenirii."[33]

Time is Money, „o piesă extraordinară cu un singur personaj principal: Timpul, şi poate cincizeci de personaje secundare, oamenii."[34] Autor, personajul Dan Bibicescu (teoretician al spectacolului, scenograf, regizor, interpret-actor, discipol al lui Edward Gordon Craig). În entuziasmul creator al lui Bibicescu, în momente de confesiune Cătălinei îl recunoaştem pe Eliade însuşi vorbind despre proiectele sale. Dat afară de la direcţia Teatrului Naţional, Bibicescu îi mărturiseşte: „Şi asta tocmai acum, când sunt în plenitudinea forţelor mele. (...). Când am rezolvat (...) toate problemele privitoare la teatru (...).Am să mă apuc din nou de scris. Am o piesă extraordinară: *Time is Money*! aşa îi spune. Cu un singur personaj principal, Timpul, şi poate cincizeci de personaje secundare, oamenii...(...). În actul I, Timpul va fi un copil de 11-12 ani; în actul al II-lea, va fi un bărbat de 35-40 ani."[35]

Întoarcerea la Stalingrad, *„*mit modern în cinci acte"[36] se inspiră „dintr-o catastrofă istorică recentă."[37] Bibicescu îi vorbeşte lui Biriş despre procesiunile religioase din satele moldovene pentru întâmpinarea victimelor de la Stalingrad şi că „ar putea scrie o dramă cu acest subiect. În câteva zile alcătuise scenariul (...). E un subiect extraordinar (...), actual, cu rădăcinile în istorie, şi având totuşi o dimensiune mitică. Un mit al morţii, pe jumătate păgân, în mijlocul secolului XX! S-au mai încercat creaţii dramatice pe motive folclorice, dar erau făcute într-un spirit strâmt, provincial. Trebuie să sugerezi mitul prin mijloace moderne (...)."[38]

---

[28]*Apud*. Mircea Handoca, „Luminile rampei", în *Pro Mircea Eliade*, *op. cit., ibidem.*

29Eliade face referiri la aceste proiecte în *Jurna*l, I (Editura Humanitas, Bucureşti, 1991) la 3, 16, 30, 31 octombrie 1946, 3, 6, 10, 12 noiembrie 1946 (*Aventura*...), 18 februarie 1962–*Cum poţi rămîne polinezian*, pp. 90, 93-95, 204.

[30] Mircea Eliade, „Într-o cazarmă", în volumul *Nuvele inedite*, Editura Rum-Irina, Bucureşti, 1991, p. 146.

[31] *Ibidem*, p. 147.

[32] Mircea Eliade, *Noaptea* de Sânziene, *op. cit.*, p. 181.

[33] *Ibidem*, p. 182.

[34] *Ibidem*, p. 274.

[35] *Ibidem*, p. 274.

[36] *Ibidem*, p. 437.

[37]*Ibidem*.

[38]*Ibidem*, pp. 377-378.

Convins de originalitatea pieselor sale, Bibicescu are excese de megalomanie: „...veţi vedea toţi ce distanţă separă piesele lui Partenie de teatrul lui Dan Bibicescu. Numai Shakespeare mă mai poate întrece. Pune alături pe Partenie, Claudel, Bernard Shaw şi O'Neill - şi toţi laolaltă se vor găsi la o sută de leghe înapoia mea. Pentru că acum am lămurit toate problemele. Şi problema Timpului, şi problema Morţii, şi problema Spectacolului. Am înţeles tot. Am descoperit Mitul, am regăsit rădăcina vie a Spectacolului, pe care teatrul european a pierdut-o de la Shakespeare încoace (…)."[39] Îl recunoaștem în toate aceste efuziuni entuziast-pătimașe pe Eliade însuși, reformulându-și proprii idei exprimate în eseistica de tinerețe, în *Scrisori către un provincial* sau *Oceanografie,* cu incandescența și fervoarea din scrieri anterioare, precum *Romanul adolescentului miop* sau *Gaudeamus.*

Tot ritualul expunerii lui Bibicescu amintește de teoriile lui Edward Gordon Craig despre spectacol. Textul punctează ideile teoreticianului englez despre regizorul-demiurg, regizorul-dictator care-l detronează pe dramaturg, în noua ierarhie teatrală impusă de concepția textului-capcană prin care regizorul este provocat să-și modeleze propriul discurs. Bicescu-regizorul, în ritualul-spectacol pe care-l susține în fața auditoriului, descriind și explicând ce se întâmplă la nivelul decorului, al luminilor, al mișcării scenice, al muzicii etc. concretizează definiția teatrului văzut de Craig ca sumă a elementelor care alcătuiesc celelalte arte, sinestezic: „Arta teatrului nu este nici jocul actorului, nici piesa, nici regia, nici dansul; ea este formată din elementele care le compun; din gest, care este sufletul jocului; din cuvinte, care sunt corpul piesei; din linii și culori, care sunt însăși existența decorului (…)."[40]

Schimbarea la față-o altă schiță, în același roman, care aparține lui Bibicescu. Acesta vrea să scrie „o dramă pură, așa cum scria Shakespeare",[41] în care „vreau să evoc catastrofele Istoriei."[42]

Concluzii

Toate elementele din proza și eseistica lui Mircea Eliade, referințele făcute în opera academică, memorialistică, interviuri, corespondență, care fac trimitere la universul și problematica spectacolului, amplele discursuri formulate de personajele sale în textele literare menționate în acest studiu, constituie substanța unor teorii originale privind universul spectacolului, care-și pot arăta măsura, coerent, unitar, într-un volum cu titlul *Mircea Eliade. Scurt tratat de teatrologie sau Introducere într-o dramaturgie posibilă.* Analizate unitar, aceste texte constituie substanța unor teorii care-l statuează pe Eliade, fără doar și poate, pe lângă postura de remarcabil *istoric al religiilor*, și în cea de teatrolog.

Bibliografie:

Craig, Edward Gordon, „Primul dialog dintre un profesionist și un amator de teatru", *Despre arta teatrului,* 1911, *apud.* Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu, *Arta teatrului,* Ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite: Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004.

Eliade, Mircea, *Nuvele inedite,* Editura Rum-Irina, Bucureşti, 1991.

Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, „Postfaţă" de acad. Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.

[39] *Ibidem,* p. 457.

[40] Edward Gordon Craig, „Primul dialog dintre un profesionist și un amator de teatru", *Despre arta teatrului,* 1911, *apud.* Mihaela Tonitza-Iordache și George Banu, *Arta teatrului,* Ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite: Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004, p.235.

41 A se vedea și Mircea Handoca, „Luminile rampei", în *Pro Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj, 2000, pp. 41-85. Citate extrase din: Mircea Eliade, *Noaptea de Sâziene,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 458.

[42] Mircea Eliade, *Noaptea de Sâziene,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 458.

Eliade, Mircea, *Aristocraţia solilocvială a dialogului, I,* Editura Jurnalul literar, Bucureşti, 2000.

Handoca, Mircea, *Convorbiri cu şi despre Mircea Eliade,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Handoca, Mircea, *Pro Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj, 2000.

Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles-théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma,* Série «Arts du spectacle» dirigée par Michel Marie, Armand Colin, 2010.

Rocquet, Claude-Henri, Camuflaje şi evidenţe în opera lui Mircea Eliade", în "Origini. Romanian Roots", nr. 4-5/2005, pp. 17-20.

Tonitza-Iordache, Mihaeala și George Banu, *Arta teatrului*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, traducerea textelor inedite: Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004.

Această lucrare a fost cofinanţată din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

CLAUDIA CREȚU (VAȘLOBAN)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

NICOLAE STEINHARDT ABOUT OTHER CONFESSIONS

Abstract: In Nicolae Steinhardt's most important work „The Journal of Happiness", the author speaks of many religions: about Judaism, primarily, because he was a Jew, then about Catholicism, Protestantism, but also about Buddhism, as well as about Jehovah's Witnesses. However, he always returns to Orthodoxy. Why? Because, since the beginning, he has loved the Romanian people, Romania and the most important of its religions, Orthodoxy. In the journal, he praises Christianity. For him Christianity means joy, but also sacrifice. His only suffering was that he was not born a Christian. This suffering, over time, turned into a great happiness, that of having known Christ.

Keywords: journal, religion, Romanian, suffering, hapiness.

Datorită faptului că Nicolae Steinhardt era evreu, este cel mai indicat să vorbim pentru prima data despre evrei. În ceea ce privește religia evreiască, acesta scria: „Religia evreiască este o religie «în suspensie» şi lipsită de cult, iar sinagogile nu-s decât «case memoriale». În esenţă, Templul fiind dărâmat şi jertfele de animale cu neputinţă, totul se reduce la citirea sau rostirea regulilor şi prescripţiilor. E o *memorizare*, şi un tip de *structură* absolută, unde virtualităţile nu se configurează"[1] iar în ceea ce-i priveşte pe evrei, părintele spunea: „ca să fii ovrei trebuie să faci ca toată lumea(orice singularizare e suspectă): să aparţii tradiţiei tale, adică religiei iudaice"[2]. El nu s-a putut adapta acestei religii, pentru că nu a găsit în iudaism ceea ce căuta, acea scânteie care să-l facă să-L descopere pe Dumnezeu.

Ştim foarte bine că Nicolae Steinhardt avea cunoştinţe din toate domeniile, era captivat de tot ceea ce exista în jurul său. Dat fiind faptul că a simţit încă din copilărie acea atracţie către cunoaşterea lui Dumnezeu, el studiază toate religiile. Astfel, el face comparaţie între ortodoxie şi catolicism, între creştinism şi budism, ne prezintă şi ce cred martorii lui Iehova, ne vorbeşte despre adventişti.

Referitor la ortodoxie şi catolicism, prima este cea spirituală, care are grijă de suflet, iar „la catolici se vădeşte o îngrijorare legată de rolul imens pe care îl joacă materialitatea, politica în catolicism- justificată şi ea: de vreme ce Dumnezeu a creat lumea şi a lăsat-o să-şi chivernisească treburile, cine să se ocupe de ele de nu oamenii şi în special cei mai calificaţi dintre ei"[3]. În ceea ce priveşte mântuirea „Protestanţii- îngăduind individului să-şi deducă mântuirea din starea sa de linişte sau de fericire- înlătură tragicul şi angoasa din viaţa creştinului.

Ortodocşii- atât de axaţi pe înviere şi-n consecinţă pe bucurie- sunt mai aproape, cred, de esenţa dramei îndoindu-se mereu de soarta lor"[4]. Dacă ne referim la semnul Sfintei Cruci, protestanţii, ferindu-se de acesta „pierd din vedere că el nu evocă numai un groaznic instrument de tortură (şi nu întâmplător chinul constă în ţintuirea verticalităţii făpturii, în pedepsirea Omului prin însăşi poziţia sa specifică- luată-n derâdere, vertical dar lipsit de

[1] Nicolae, Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pag. 120.
[2] Ibidem, pag. 119.
[3] Ibidem, pag. 284.
[4] Ibidem, pag. 302-303

libertate, vertical dar cu mădularele în ptoză, vertical dar expus spre ocară), ci în repetarea conştientă a integrării noastre în semnificaţiile ultime”[5].

Referindu-se la adventişti, Nicoale Steinhardt, ne prezintă două episoade petrecute în închisoare, în care ne sunt prezentaţi ca fiind destul de încăpăţânaţi, aici face referire în primul rând la mâncare, adică, dacă li se dă mâncare cu grăsime sau carne de cal, aceştia o aduc drept jertfă Atotputernicului, iar în zi de sâmbătă aceştia refuzau să se spele pe corp, se spălau dar doar pe mâini.

Steinhardt nu ne vorbeşte numai de religiile creştine, ci şi de cele necreştine. De exemplu, despre budism: „Budismul? Dar budismul este o soluţie uşoară. Te retragi- şi gata. E o renunţare, repliere”[6], pe când „Creştinismul e nespus mai greu şi mai complex- e teandrie”[7]. Această diferenţă dintre creştinism şi budism, Nicolae Steinhardt ne-o prezintă printr-o comparaţie între Sântul Cassian Romanul şi Sfântul Nicolae: „Sfântul Nicolae care-şi suflecă şi-şi murdăreşte hlamida lăsându-l pe Dumnezeu să aştepte pentru ca să-l ajute pe un ţăran să-şi scoată căruţa din glod, în vreme ce Sfântul Cassian îşi păstrează hlamida imaculată şi se grăbeşte spre a se înfăţişa cu vrednicie lui Dumnezeu (care-i va da cu delicateţă peste nas şi-l va lăuda pe întârziatul şi noroitul Nicolae) simbolizează însuşi creştinismul: religia care ia parte la tragedia omului şi la necazurile lumii. (Nu numai la tragedii, ci şi la belele, la scârbe)”[8].

Despre martorii lui Iehova, Nicolae Steinhardt spune că aceştia „cred că la una sută patru zeci şi patru mii se reduce numărul celor mântuiţi (şi recrutaţi fireşte printre *studenţii Bibliei*)”[9], iar „Pe ne-creştini tocmai iertarea păcătoşilor şi al beţivilor îi jigneşte... Dar creştinii ştiu mai mult: că păcatul trufiei e mai grav decât darul beţiei”[10] şi martorii lui Iehova „mai toţi au părăsit ortodoxia pentru motivul că «popa din sat era beţiv» sau «era curvar»sau «făcea politică» sau «era lumeţ».

Ca şi cum valabilitatea învăţăturii lui Hristos ar fi la cheremul ticăloşiei cutărui popă din cutare comună”[11].

Aproape întreg *Jurnalul* este o dedicaţie adusă creştinismului. Nicolae Steinhardt vorbeşte şi de celelalte religii, însă totul se reduce la creştinism. Peste patruzeci de pagini sunt dedicate acestuia.

Într-un limbaj comprehensibil, părintele Steinhardt ne face o pledoarie în ceea ce priveşte creştinismul. El spune: „Creştinismul nu e numai o religie care se închină unui Făuritor, ci şi crede nebuneşte într-un Mântuitor care pe Sine s-a dăruit, din dragoste, lumii «Nu cuiele şi piroanele, ci dragostea l-a ţinut pe Hristos ţintuit pe cruce»(Sfânta Carisa- Nota autorului)”[12]. Mai departe, Nicolae Steinhardt leagă creştinismul de dragoste: „- Creştinismul, să luăm bine aminte, nu e o simplă şcoală a cinstei, curăţeniei ori dreptăţii, ori o nobilă şi raţională explicaţie a vieţii (teologia mai bine decât zoologia ne dezvăluie tainele: Emil Cioran); ori un înalt cod de purtări (confucianismul, şintoismul); ori o terapeutică evazionistă (stoicismul, Joga, zenul); ori un jet de întrebări (taoismul);ori un act de supunere în faţa Unicului (iudaismul, islamismul). E mai mult şi mai deosebit: e învăţătura lui Hristos, adică a dragostei şi a salvatoarei putinţi de a ierta. Nici o religie nu concepe îndreptarea păcatelor altfel decât prin drumul logic al compensării (iar în brahmanism şi budism teoria, prin *samsara*, e împinsă până la consecinţele cele mai absolute); numai în religia în care

[5] Ibidem, pag. 332.
[6] Ibidem, pag. 149.
[7] Ibidem, pag. 149.
[8] Ibidem, pag. 287.
[9] Ibidem, pag. 257.
[10] Ibidem, pag. 389.
[11] Ibidem, pag. 289.
[12] Ibidem, pag. 157.

Dumnezeu nu primeşte jertfe ci se jertfeşte El, s-a putut ivi speranţa ştergerii totale şi instantanee a păcatelor, prin cel mai cutremurător şi mai anti- contabilicesc- deci şi cel mai scandalos- act"[13].

Se observă în discursul autorului înclinaţia evidentă pe care acesta o are spre creştinism şi în mod deosebit spre ortodoxie. Creştinismul este o religie care le respectă pe celelalte; dar care trebuie să respecte şi o condiţie, şi anume să nu se uite faptul că este o religie „foarte deosebită de celelalte"(budismul, brahmanismul, iudaismul, islamismul).

Putem remarca la Steinhardt şi o uşoară şi subtilă ironie în scrierile sale sau este mai degrabă, pur şi simplu, copilăresc, mai ales atunci când spune: „creştinismul e o credinţă în care eu cred că cerul final nu e al matematicilor sau filosofilor, ci este al pletelor albe şi al căţeilor graşi şi al pisicuţelor cu fundă"[14]. Pe lângă copilăria sugerată de aceste rânduri, se mai remarcă o altă idee pe care Steinhardt ne lasă să o descoperim şi anume că fericirea veşnică se poate dobândi prin revenirea la stadiul iniţial şi anume la revenirea la puritatea copiilor.

Bineînţeles că „budismul, zenul, antropo şi teosofia sunt mai uşoare decât e creştinismul[15]"dar „în creştinism Domnul e mereu prezent. Stă la uşă şi bate. Nu intră nechemat"[16]. Observăm că reia acea imagine a lui Iisus ca gentelman, unul care îţi testează încrederea „Iar înainte de a da, întreabă: crezi tu că pot? Nu întreabă dacă solicitantul e vrednic de a primi, ci dacă e liber a crede"[17] şi care îţi dă după măsură: „Şi de răspuns răspunde tot pe măsura libertăţii: fie ţie după credinţa ta"[18].

Ce putem să ne dorim altceva decât ajutorul lui Dumnezeu? Astfel nu ne rămâne altceva decât să strigăm după ajutor prin cuvintele lui Nicolae Steinhardt: „Cred, ajută necredinţei mele[19]".

Tot în *Jurnalul Fericirii*, printre multele discuţii cu colegii săi de celulă, ne prezintă o polemică dintre el şi doctorul Sergiu Al-George, care este un înfocat susţinător al esenienilor (al hinduismului) cei pentru care „Bhagavad Gita înfăţişează năzuinţele omului superior: a fi eliberat de ură, dorinţă, frică, dragoste şi milă"[20]. Steinhardt îl înfruntă pe Al-G cu propria sa teorie asupra originalităţii creştinismului: „Odată cu descoperirea manuscriselor de la Marea Moartă despre secta esenienilor, universitatea din Ierusalim, rabinatul internaţional şi cărturarii evrei de pretutindeni au făcut foarte mare caz de asemănările dintre esenieni şi creştini. Tâlcul amploarei ce s-a dat textelor eseniene este uşor de dibuit, se urmărea a se dovedi că şcoala lui Iisus Hristos nu este decât o ramură oarecare a iudaismului. Doctrină interesantă, creştinismul, onorabilă, dar- vedeţi- e numai şi numai o comunitate rabinică printre altele, o variantă. Iar de vreme ce-i aşa- şi textele descoperite dovedesc profunda asemănare (în fond identitate) a creştinismului cu mediul înconjurător şi cu autoritatea- la ce bun atâta agitaţie în jurul unei religii pretinse nouă, al cărei cap nu-i nevoie să-l considerăm divin pentru a o explica? Ia citiţi sulurile: e aproape acelaşi lucru. *Işu* e regele dreptăţii, adică şeful unei sinagogi puriste şi niţel dizidente. Aşa să fie? Nu. Nu, doctrina esenienilor seamănă cu cea a lui Hristos, *seamănă dar nu răsare* (...)Creştinismul faţă de esenism e ca apa care fierbe faţă de apa din care ies aburi"[21].

Nicolae Steinhardt prezintă fel de fel de comparaţii între ceea ce ne oferă ortodoxia şi ceea ce ne oferă celelalte confesiuni, însă acest lucru îl face întotdeauna cu

[13] Ibidem, pag. 158.
[14] Ibidem, pag. 158.
[15] Ibidem, pag. 184.
[16] Ibidem, pag. 184.
[17] Ibidem, pag. 184.
[18] Ibidem, pag. 184.
[19] Ibidem, pag. 184.
[20] Ibidem, Pag. 200.
[21] Ibidem, pag. 200- 201.

respect faţă de acestea, drept dovadă avem mărturia: „consider semn de nobleţe capacitatea de a vorbi respectuos şi tolerant despre adversar”[22]. Acest lucru se întâmplă deoarece „Creştinismul metamorfozează omul”[23], iar „Creştinul nu-i supărat pe nimeni şi nu-i nemulţumit de nimic”[24].

Nu trebuie să citeşti din scoarţă în scoarţă *Jurnalul Fericirii* ca să îţi dai seama despre ce e vorba. Doar să citeşti câte un fragment de ici-colo şi îţi poţi da seama că acesta este ca un manual de Catehism. Este imposibil să citeşti cartea şi să nu ţii minte mai târziu faptul că fericirea de pe pământ şi automat şi cea de după moarte este strâns legată de creştinism şi mai ales de ortodoxie: „Să vedem în creştinism reţeta perfectei fericiri”[25] sau „Creştinismul e dogmă, e mistică, e morală, e de toate dar e în mod special un mod de a trăi şi o soluţie şi e reţeta de fericire”[26].

Dar creştinismul, pe lângă fericire, mai înseamnă şi jertfă. Nu te poţi numi creştin dacă nu te jertfeşti cât de puţin, cum spunea Nicolae Steinhardt: „Creştinismul e bucurie şi reţetă de fericire”[27], dar „E şi asumare a durerii”[28] căci, spune părintele Nicolae mai departe: „De raiul pământesc nu ne mai apropiem decât suferind şi suferinţa aceasta e singurul lucru care ne poate convinge că pierduta Grădină tot mai există” [29].

Dacă ne uităm puţin la Nicolae Steinhardt, el a avut parte de o singură suferinţă: aceea de a nu se fi născut creştin. Însă această suferinţă s-a transformat de-a lungul timpului într-o mare bucurie, aceea de a-L cunoaşte pe Hristos, în mod conştient. Vorbind despre marii convertiţi şi bineînţeles că făcând referire şi la el, acesta spunea: „sunt nişte oameni foarte fericiţi, toţi. Convertirea e un acces la fericire. Omul care-l cunoaşte pe Hristos şi care-l iubeşte şi care se converteşte e un om fericit, e un om care intră într-o zonă a fericirii, iese din întuneric, din chin. Eu nu zic că intră într-o stare de fericire perfectă; că omul poate să se mai îmbolnăvească, să aibă necazuri, să cadă, să... mai ştiu eu ce, să piardă bani, mă rog, să aibă necazuri, dar pe un fond de fericire. Pe un fond de linişte. Nu mai cunoaşte deznădejdea neagră.”[30]

Suferinţa de care ne vorbeşte părintele este una sufletească, spirituală şi nu una fizică. El, înainte să intre în închisoare era un om chinuit, pentru că nu reuşea să găsească ceea ce căuta. Dumnezeu a dovedit că l-a ales să fie unul dintre ai săi în trei rânduri, atunci când practic s-a lepădat de sine: „- când s-a hotărât să rămână fidel grupului alcătuit din oameni de cultură creştini şi români, fără să-i trădeze; - când a cerut botezul creştin, renunţând la Legea Vechiului Testament; - când a cerut să depună votul monahal în Mănăstirea Rohia, lepădându-se întru totul de duhul lumesc”[31].

Iată deci un adevărat exemplu. Oare cine în ziua de astăzi ar mai renunţa la sine pentru prieteni? Oare cine ar accepta să facă închisoare, nevinovat fiind pentru cineva cunoscut nouă? Avem aici dovada renunţării la partea lumească pentru „ceva” de suflet.

Botezându-se creştin-ortodox, părintele Nicolae găseşte acea „reţetă de fericire” despre care ne vorbeşte în *Jurnalul fericirii*, iar închisoarea pentru el a fost locul său de împlinire sufletească, pe care mulţi îl caută dar nu îl găsesc. Exprimându-şi starea de fericire, dânsul mărturiseşte: „Starea de euforie şi recunoştinţă de după botez mă îmboldeşte să caut

[22] Ibidem, pag. 237.
[23] Ibidem, pag. 339.
[24] Ibidem, pag. 339.
[25] Ibidem, pag. 215.
[26] Ibidem, pag. 170.
[27] Ibidem, pag. 258.
[28] Ibidem, pag. 258.
[29] Ibidem, pag. 259.
[30] Nicolae, Steinhardt, Ioan Pintea, *Primejdia mărturisirii*, Editura Dacia, Cluj, 1993, pag.173.
[31] *Amintiri despre N. Steinhardt*, Crestomaţie de *Arşavir Acterian*, Editura Dacia, 2009, pag. 49.

prilejuri de a face binele şi a mă arăta cât mai prevenitor, serviabil, fără cusur. Şi cât de bucuros mă simt că-s atât de liniştit şi de indiferent faţă de micimile şi deşertăciunile din jur”[32].

Nicolae Steinhardt ne face o incursiune în sfera mai multor religii şi confesiuni. Însă întotdeauna se întoarce la creştinism, la ortodoxie ca şi în exemplul următor: „Buddha ne îmboldeşte cu neantul. Hristos ne oferă totul”[33]. Acest lucru se poate întâmpla doar dacă ştim ce căutăm şi dacă vrem să găsim cu adevărat, căci, şi aici Steinhardt ne introduce în cultura mai multor popoare: „Proverbul german: Dumnezeu ajută pe marinar la vreme de furtună dar timonierul trebuie să fie la cârmă; proverbul englez: Dumnezeu dă mâini, dar nu construieşte poduri; proverbul danez: Dumnezeu hrăneşte păsările care dau din aripi; proverbul ceh: cel căruia Dumnezeu i-a descoperit o comoară trebuie să o scoată singur din locul acela; proverbul basc: Bunul Dumnezeu e bun dar nu-i prost. Ioana d’Arc: să trudim, Dumnezeu va trudi”[34].

Nicolae Steihardt se regăseşte în fiecare dintre aveste proverbe. A fost omul potrivit la locul potrivit pentru a-L putea găsi pe Dumnezeu. A avut încredere în Domnul şi „*deşi* lumea e rea, *în ciuda* nedreptăţii, *în pofida* josniciei, *cu toate că* de pretutindeni nu vin decât semnale negative”[35] a reuşit să găsească esenţa fericirii: Dumnezeu, creştinismul, ortodoxia.

Bibliografia

1. *Amintiri despre N. Steinhardt*, Crestomaţie de *Arşavir Acterian*, Editura Dacia, 2009
2. BARNES, Patrik, *Non-ortodicşii. Învăţătură ortodoxă despre „creştinii” din afara Bisericii*, Editura Egumeniţa, Galaţi, 2007.
3. CHIRA, Călin Emilian, *Convorbiri despre Nicolae Steinhardt*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010.
4. STEINHARDT, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991.
5. STEINHARDT, Nicolae, *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
6. STEINHARDT, Nicolae, *Mărturisire* în *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pintea*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.
7. ***, Caietele de la Rohia I. Nicolae Steinhardt sau Fericirea de a fi Creştin, Editura Helvetica, Baia-Mare, 1999.

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

[32] Nicolae, Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pag.246.
[33] Ibidem, pag. 219.
[34] Ibidem, pag. 342.
[35] Ibidem, pag. 102.

SIMONA JEANINA CACUCI
University of Oradea

PERSPECTIVES UPON FEMINITY IN THE WORKS OF RADU TUDORAN

Abstract: The feminine characters created by Radu Tudoran are among the most interesting from the Romanian literature. His characters are easily recognisable due to the elements which singularize them, such as their strong affinity with the natural elements, the ever-present connection between love, sensuality and innocence or the ineffable loneliness which envelops all the female characters. Particularly interesting are the characters from the novels Flăcările, Maria şi marea or Dunărea revărsată, not because of a remarkable artistic value, this not being the case, but due to some particularities which make them either flat as charaters (Maria especially), or intriguing through their aspirations and their behaviour (Copila or Ana Odeta).

Keywords: sensuality, love, innocence, femininity, nature

Fiecare roman al lui Radu Tudoran, indiferent de tematică, se constituie în jurul unei eroine care echilibrează substanța epică. Excepție este *Flăcările,* unde personajul feminin nu acționează ca element centralizator. A afirma însă despre operele lui Tudoran că sunt romane ale unui singur personaj este parțial injust, deoarece același personaj este surprins în multiple ipostaze ale devenirii (nu ale evoluției). Femininul este în consecință reprezentat la nivele variate ca vârste ale feminității. O remarcă în acest sens face inginerul din *Un port la răsărit*: „Câte chipuri avea și care era chipul ei adevărat? Acum câteva ore, stătea pe punte și primea valurile în obraz, râzând exaltată. În alte zile se comporta ca un matelot disciplinat, care îmi asculta comenzile cu pricepere și cu supunere. Pe plajă era autoritară, acasă devenea cuminte, ca o fetiță de școală care mai păstrează încă păpuși prin fundul cufărului. La sanatoriu părea o mamă îngrijorată, încercând să ghicească în ochii medicilor ceea ce nu era scris pe foaia de observație. Iar când dansa nu mai avea nimic din celelalte înfățișări ale ei: atunci era pretențioasă ca o domnișoară cu mulți paji” [1].

Nu se poate vorbi despre o evoluție a personajului feminin în cadrul operei lui Tudoran. Creațiile feminine sunt delimitate de coordonate uniformizatoare care exclud posibilitatea unor tipuri de caractere distincte, profilându-se în schimb un personaj matrice care permite ocazionale divagații de la modelul original. Acest univers al scriitorului se profilează în mod edificator prin câteva marote ale scriiturii și, în consecință, inflexiunile personajelor feminine se constituie într-un algoritm definit de: inocență, senzualitate, abandon, paroxism al dăruirii, printre altele.

O trăsătură dominantă a operelor lui Tudoran este trinomul iubire, erotism, inocență, repere care circumscriu progresul personajelor feminine: de cele mai multe ori ele sunt tinere fete definite de o copilărească naivitate chiar și în relație cu iubirea, fie ea platonică sau fizică. Pe de altă parte, senzualitatea presupune o anumită conștientizare de sine și toate ipostazele feminine se raportează la un echilibru atent între această conștientizare a fiziologicului și inocență, echilibru ce devine linia directoare a psihologiei feminine. Figurile masculine nu sunt la fel de bine conturate și reprezintă, de obicei, doar puncte de referință într-un decor

[1] Radu Tudoran, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București, 2007, p. 224.

menit să evidențieze „călătoria" de la copilărie la feminitate, descoperită odată cu iubirea de o natură sau alta și care duce întotdeauna la abandonul de sine.

Povestirile din *Orașul cu fete sărace* nu abordează aceste aspecte în profunzime, dar irizații a ceea ce se va transforma într-o preocupare cvasi-permanentă se pot observa încă de acum în personaje feminine caracterizate de un anumit grad de senzualitate, promiscuitate și candoare.

Marian Popa identifică un algoritm în ceea ce privește destinul erotic al personajelor: „Ce-l particularizează, totuși, sunt iubirile senzuale pure, consumate într-un cadru izolat, opus mediilor promiscuității moderne și sfârșite de obicei tragic, prin intervenția unor factori sociali potrivnici, a fatalității sau hazardului; violul e uneori utilizat pentru macularea unei ființe pure sau rezervate unei iubiri unice"[2]. Thanaticul este o prezență recurentă în aproape toate romanele, excepții sunt *Maria și marea* și *Dunărea revărsată*, unde factorii psihologici, respectiv sociali sunt cei care se interpun erosului. Această „formulă" n-a fost inițiată însă de *Un port la răsărit*, ea s-a închegat cel mai probabil prin experiența scriiturii. Prima ediție a romanului *Anotimpuri* propune o variantă mai puțin fatalistă a narațiunii printr-o rezolvare optimistă a intrigii: căsătoria lui Vladimir cu Manuela.

Într-o manieră sau alta, soarta eroinelor este guvernată de o singurătate inefabilă, care se datorează și unui mediu familial lacunar. Familia este fie absentă, fie înlocuită de personaje scabroase, fie, dacă există, va sfârși tragic și se justifică mai mult ca motivație pentru anumite impulsuri comportamentale ale personajelor feminine. La un alt nivel, singurătatea se manifestă printr-o valență metafizică, un inexplicabil al eternului feminin.

Un reper esențial în psihologia feminină este relația aproape organică a personajelor cu elementele naturii (sesizabilă mai mult sau mai puțin de la un personaj la altul) și funcția catalizatoare erotic sau chiar afrodiziacă a spațiului. Pentru Nadia spațiu erotizat, complice devine marea, la fel cum pentru Ana Odeta este Dunărea. Apele fluviului devin chiar mai mult, un simbol al purificării și un potențator al frumuseții Anei Odeta care tot Dunării își va încredința iubirea clandestină. De altfel, întreaga idilă se consumă în decorul danubian: pe mal, în barcă, pe șlep.

În *Flăcările* pădurea este un spațiu al purității virginale, un Eden în care Copila întruchipează prima femeie, înaintea cunoașterii, a păcatului și a căderii.

Pentru Eva natura devine un spațiu erotizat care favorizează spectacolul erotic dezinhibat. Pădurea, câmpia, iarba devin complici ai idilei, un altfel de Eden a cărui părăsire pentru mediul citadin echivalează o izgonire (din Rai) a erosului exteriorizat plenar: „Nimic, mai târziu, nu are să fie atât de frumos ca astăzi"[3]. Mediul natural este și un amplificator al frumuseții, sau un cadru în care aceasta este evidențiată deplin, în acord cu esența „neîmblânzită" a personajului feminin. Transpusă într-un mediu artificial, în spațiul citadin, naturaleța Evei se transcrie, prin evaluarea masculină, în valențe alterate și devine un atribut fad, la fel de artificial precum mediul care o încadrează: „Văzută de la oarecare distanță și în aceeași privire cu celelalte câteva femei dimprejur, i se păru prea palidă; poate din cauza luminii, potrivită pentru farduri. „Totuși, gândi, puțină pudră și roșu de buze nu i-ar strica; poate și puțin roșu pe obraji." Pe urmă constată că avea brațele cam subțiri. Tot confruntând-o cu femeile din jur, găsea o mulțime de alte amănunte, nebăgate în seamă până atunci, care sărăceau imaginea ei"[4].

În *Maria și marea*, după cum foarte sugestiv indică titlul, personajul central apare într-o permanentă înfruntare cu marea, un suprapersonaj care poate sublinia femininul complex, complet – antitetic protagonistei, simbol al feminității imperfecte. De altfel, marea

[2] Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009, p. 253.
[3] Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, Editura Jurnalul Național, București, 2010, p. 48.
[4] *Ibidem*, p. 119.

văzută ca o „femeie mânioasă pusă pe răzbunare”[5] apare și în *Acea fată frumoasă* unde iubirea lui Dominique, femeia îndrăgostită a cărei frumusețe anulează în ochii naratorului farmecul oricărui peisaj, sfârșește tragic datorită unui blestem al naturii: însoțirea eucaliptului (Dominique) cu pinul (Vicht).

Structura eroinelor din romanele lui Radu Tudoran poate lăsa impresia de superficialitate; aparent copile predispuse la inițieri de alcov, personajele feminine își depășesc condiția (amăgitoare) de femei neajutorate și acționează în acord cu propria natură, fără a suferi metamorfoze esențiale. În ciuda unui substrat comun, Nadia, Manuela, Copila, Eva, Maria, Ana Odeta și Dominique nu se echivalează reciproc; Nadia, de pildă, se remarcă prin armonie, Manuela este o cvasi-nimfetă, iar Eva devine simbolul femeii universale. Ana Odeta devine un exponent al femeii în socialism, în timp ce Dominique este o reconfigurare simbolică a morții. Natura fiecărui personaj păstrează similitudini evidente, particularitățile sunt cele care dau coloritul întregului.

Atât *Un port la răsărit*, cât și *Anotimpuri* sunt în esență sondaje erotice care exploatează senzualitatea și un oarecare comportament erotic deviant; din acest punct de vedere, *Flăcările* se dezice de formula tudoraniană de până atunci și creează un univers dominat nu de o figură feminină în jurul căreia gravitează celelalte personaje, ci unul populat de o varietate impresionantă de tipuri umane, configurând tot atâtea destine: petroliști, bancheri, ariviști, țărani etc.

O figură aparte în marasmul social este Copila. „O altă nudă dryadă (…) această castă sălbăticiune, în care d-l Radu Tudoran a turnat tot sufletul virginal și pur an naturii”[6], ea este cea mai puțin „femeie” dintre toate personajele feminine. Copila accede prin candoare și ludic la un spațiu privilegiat al basmului: „Îi era frică să meargă noaptea pe Drumul Părăsit, și-i plăcea în același timp. Singurătatea lui era plină de taină, parcă ducea spre o altă lume, și ea tot visa că într-o noapte, în loc să ajungă la casa lor săracă, va ajunge la un palat de cleștar, ca în basme. (…) Uneori văzuse plutind printre copaci fuioare albe, destrămate, și-i păruse că sunt zâne îmbrăcate în văluri”[7]. Pădurea ca spațiu fantastic este opusă murdăriei și degradării sociale. Copila însăși are caracterul unei ființe fantastice. Fuga ei printre sonde este proiectată la nivel cosmic, o fugă între două lumi: „Trecu prin ușile sondelor, și printre constelații, peste șanțuri și conducte, ocoli bordeiele, alunecă prin râpele cerului, luă în piept dâmburi presărate cu stele, până se pomeni în șoseaua mare, ca pe Calea Lactee”[8]. Copila se integrează reușit în universul feminin al lui Tudoran, completând o formulă începută cu Nadia și misterul mării, Manuela și poezia zborului, pentru a aduce acum în personalitatea ei prospețimea și sălbăticia pădurii.

Personajul întruchipează feminitatea în afara femeii. Algoritmul este sfidat: nu erotismul, nu dăruirea sau revelația erotică dau substanță personajului, ci natura castă, aproape primitivă. Referitor la acest aspect, Ion Negoițescu apreciază că „parfumul de sălbăticiune și candoare al Copilei e aici preferabil atâtor pagini de senzualism din *Un port la răsărit* sau *Anotimpuri*”[9]. Farmecul ei provine dintr-o inocență primordială, ne-disimulată. Copila este o altă Evă, femeia înaintea căderii în păcat, femeia care nu cunoaște. Pădurea reconfigurează o topografie paradisiacă, un spațiu al purității originare. „Căderea în lume” survine odată cu accesul la cunoaștere, aici abrutizat; cunoașterea Copilei este amară: descoperirea abjecției umane.

Aura de feminitate a personajului se conturează datorită sentimentelor nemărturisite pentru inginerul misterios, dar, spre deosebire de situațiile predecesoarelor ei, iubirea Copilei

[5] Radu Tudoran, *Acea fată frumoasă*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 461.
[6] Perpessicius, *Opere*, vol. XII, Editura Minerva, București, 1983, p. 40.
[7] Radu Tudoran, *Flăcările*, Editura Eminescu, București, 1987, p. 98.
[8] *Ibidem*, p. 123.
[9] Ion Negoițescu, *Scriitori moderni*, Editura Pentru Literatură, București, 1966, pp. 326-327.

rămâne neîmplinită, neconsumată. Personaj anonim, inginerul personifică o suprapunere a două planuri: planul concret, teluric – iubitul pământesc, și un plan cosmic – iubitul idealizat. Se reiterează astfel mitul zburătorului, aici un iubit misterios care accentuează în comportarea și sufletul fetei primele irizații de feminitate. La fel ca în *Luceafărul*, iubitul ideal este transpus în plan celest, de unde este așteptat să coboare: „O privea cu ochii mari, înlăcrimați, cu respirația pripită, de parcă aștepta ca din lună să se desprindă un chip visat de mult și să coboare până la ea”[10]. Identitatea mitică se menține până la final, bărbatul iubit nefiind cel care o va inița pe Copila în amorul fizic.

Conștientizarea corporalității simbolizează sfârșitul copilăriei și, implicit, lipsa unei modalități de a înfrunta realitatea. Deoarece pentru Copila inocența este în primul rând un scut, care, fiind înlăturat, face din ea o inadaptată. Ingenuă și visătoare, o fiică a pădurii, singura ființă imaculată va fi în cele din urmă victima murdăriei sociale atotacaparatoare. Copila devine în consecință un personaj fantomatic (se izolează), fapt sugerat și prin marginalizarea de către scriitor: singurele mențiuni despre ea în partea a doua a romanului sunt prilejuite de moartea inginerului, care, prin absența în plan concret atrage moartea iubitului celest, altfel spus, moartea capacității de visare, a tangenței cu extramundanul.

Eva, protagonista din romanul *Fiul risipitor*, confirmă în mare parte patternul lui Radu Tudoran. Ceea ce o diferențiază însă de alte eroine din proza scriitorului sunt „simptomele” erotice; deși definită de aceeași capitulare și supunere, s-a spus despre iubirea Evei că trece în categoria sentimentelor bolnăvicioase, mai presus de limite (exterioare sau auto-impuse). Erosul patologic se manifestă într-o jubilare permanentă între extreme psihologice și emoționale – de la iubire deplină la ură, de cele mai multe ori sfidând orice rațiune în favoarea unei stări de cvasi-nebunie. Se face aluzie la o iubire originară care transcende timp (diferența de vârstă, anii de așteptare) și spațiu (depărtarea) și depășește orice alt sentiment uman pentru a reconstitui unitatea androginică a primei perechi: „Boala pe care o dai tu nu se vindecă niciodată. Și febra ta ține tot timpul. Vrei să mai știi și altceva? M-ai aruncat în drum și te-ai întors după doi ani, și sunt înnebunită după tine. Și dacă ai să mă arunci iar și ai să te întorci după o sută de ani, tot am să te urmez. Mor după tine și te urăsc, și aștept să-mi faci ceva rău”[11]. Declarația Evei și comportamentul ei în ansamblu amintește definiția dată de apostolul Pavel iubirii: „Dragostea este îndelung răbdătoare, este plină de bunătate: dragostea nu pizmuiește; dragostea nu se laudă, nu se umflă de mândrie, nu se poartă necuviincios, nu caută folosul său, nu se mânie, nu se gândește la rău, nu se bucură de nelegiuire, ci se bucură de adevăr, acopere totul, crede totul, nădăjduiește totul, sufere totul. Dragostea nu va pieri niciodată” (1 Corinteni, 13.4 - 8). Urmărind această definiție, dragostea dobândește conotații metafizice, divine. De altfel, multiplele trimiteri biblice susțin această ipoteză.

Analizând traiectoria sentimentală a Evei, se pot observa suprapuneri peste iubirea în accepție biblică. Dragostea răbdătoare se materializează în cazul Evei în ani de așteptare, iar supunerea în fața bărbatului transcriu dragostea cuviincioasă. Sentimentele dezinteresate sunt dovedite după accidentul bărbatului, sau chiar mai mult la ultima întoarcere a fiului risipitor. Eva sacrifică timp, bani și sentimente de fiecare dată, sacrificiul de sine fiind mai pregnant când eroina conștientizează deșertăciunea oricărei dovezi: fiecare întoarcere înseamnă, indubitabil, o altă abandonare. Dragostea care le suferă pe toate se insinuează ca răspuns la ceea ce Mihai Iovănel remarca în prefața romanului: „Părăsirea Evei este de fiecare dată atât de meschină, de mecanică și dezarticulată de orice sentiment, încât răspunsurile la întrebarea „Cum îl va primi înapoi *de data asta*?” alcătuiesc în sine un roman de suspans cu construcție involutivă, marcând regresul Evei de la dragostea senină din prima parte la dragostea

[10] Radu Tudoran, *Flăcările*, ed. cit., p. 266.
[11] *Idem*, *Fiul risipitor*, ed. cit., p. 167.

amestecată cu ură, frustrare și resentiment de la sfârșit”[12]. Aici Eva se distanțează de iubirea „care nu se mânie” prin răzvrătire, însă nu este o manifestare directă și nu împotriva bărbatului; revolta este tacită și îndreptată către sine.

Tot în parametrii unei analogii biblice este interesant personajul ca arhetip al femeii originare. Dacă prima Evă, cea biblică, se rușinează de nuditatea sa prin păcat, corporalitatea nefiind conștientizată a-priori, Eva lui Tudoran urmează un parcurs invers, chiar paradoxal: Eva completează tiparul femeii primordiale abia după revelația erotică, ce îl pune pe bărbat în postura unui creator: „Tu ai făcut să nu-mi fie rușine de goliciunea mea, și așa m-ai redat mie însămi. (…) Ai pus mâna pe mijlocul meu și atunci am văzut că mijlocul mi s-a făcut mai subțire. Mi-ai cuprins șoldurile în brațe, și șoldurile au crescut, ca o plămadă; ai stat cu capul pe pântecele meu, și din clipa aceea am avut nevoie de greutatea ta, cum au corăbiile nevoie de lest, ca să nu se răstoarne”[13].

Ion Negoițescu motivează destinul Evei ca o penitență pentru o vină morală. Personajul este situat în afara oricărui sentiment metafizic și limitat la frenezia fiziologică: „Judecată moral, Eva e vinovată și plăcerea ei trebuie dureros plătită. Ea e prada pornirilor insațiabile, oricâtă candoare ar ascunde nestăpânirea sa, căci și-a pierdut ființa în dezordinea naturii, care e goală de conținuturi morale, oferindu-se singură acestei robii. Supunerea ei nu poate fi acceptată în înțelesul deplin și înalt al cuvântului iubire. E o supunere egoistă, oarbă, și de aceea nedesăvârșită”[14]. Senzualitatea este pregnantă, neîndoios, însă a afirma că este singurul reper sau mobil înseamnă o oarecare exagerare. Considerând afirmația criticului întemeiată, Eva s-ar dărui necondiționat – eroina din romanul *Maria și marea* poate fi într-adevăr astfel percepută, experiențele ei erotice sunt nediferențiate – or dăruirea este aici condiționată; erotismul este cvasi-absent și el în absența bărbatului rătăcitor. Despre natura relației dintre Eva și Oswald, analizată din acest punct de vedere, indiciile sunt vagi și ne-concludente, iar singura scenă erotică prezentată se motivează ca un act de disperare din partea eroinei, o tentativă de „exorcizare” a demonului care își făcea din nou apariția. A motiva așteptarea Evei printr-o plăcere nesățioasă înseamnă a acuza personajul de sterilitate emoțională totală, pe când senzualitatea nu escamotează valențele metafizice ale erosului, dimpotrivă, cele două mobiluri se intercondiționează. În susținerea acestei idei poate fi citat Jose Ortega y Gasset, care diferențiază clar între iubire și dorință: „A dori ceva e, în definitiv, tendința de a poseda acest ceva, în orice caz posesia înseamnă, într-un fel sau altul, ca obiectul să intre în orbita noastră și să ajungă oarecum a face parte din noi. Din acest motiv, dorința moare automat odată cu dobândirea, dispare odată cu satisfacerea. Iubirea, în schimb, este veșnic nesatisfăcută”[15]. Scriitorul își completează ideea, menționând că „nu există iubire fără instinct sexual”[16]. Eva este, în cele din urmă, o victimă (cu statut acceptat și conștientizat) a unei iubiri pe cât de nepotrivite, pe atât de idealizate.

Eva nu are o traiectorie evolutivă, decât cel mult sentimental (deși variația sentimentelor denotă mai degrabă un parcurs șovăielnic decât o dezvoltare treptată). Limitele personajului sunt stabilite din primul capitol și sunt consolidate pe măsură ce acțiunea înaintează (fetița-tânăra-femeia îndrăgostită de fiul risipitor), iar tentativele de depășire a acestor limite sunt de fiecare dată bulversate de revenirile cel puțin insensibile ale bărbatului. Însă evoluția (sau involuția), atâta câtă este, devine substanța personajului și a romanului. Trecerea de la adorare la disperare, frenezie, curiozitate, ură, milă și din nou la iubire conturează profilul femeii universale și emană atâta feminitate încât, din acest punct de vedere, Eva se distanțează (cu preeminență) de celelalte avataruri ale sale.

---

[12] Mihai Iovănel în *Prefață* la Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, ed. cit., p. 19.
[13] Radu Tudoran, *Fiul risipitor*, ed. cit., p. 196.
[14] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 331.
[15] Jose Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p.11.
[16] *Ibidem*, p. 43.

Dintre toate personajele feminine ale lui Tudoran, Maria este probabil cel mai prozaic; este probabil și personajul cel mai atipic. Protagonista nu mai este copila plină de candoare și de feminitate în același timp, ci o femeie deja inițiată. Ceea ce o caracterizează pe protagonistă, mai mult decât orice și mai mult decât pe oricare dintre celelalte personaje ale lui Tudoran este erotismul, senzualitatea. După cum observă și Eugenia Tudor Anton, „o senzualitate suficientă sieși, atât de suficientă încât exclude aproape nevoia unei problematici sufletești”[17]; un personaj plat ale cărui tribulații erotice nu reușesc să contureze o dilemă de ordin psihologic și eșuează în simple experiențe de alcov. Intenția autorului a fost probabil de a urmări evoluția Mariei de la scepticism la îndrăgostire, dar această evoluție nu este susținută sau punctată în momente definitorii, deoarece acestea se deconstruiesc pe măsură ce se creează. În cele din urmă, evoluția este inexistentă: după o serie de controverse erotice, Maria nu apare transfigurată de experiențele sale. Experiențe care, în definitiv, sunt lipsite și ele de dramatism și nediferențiate. Eroina este mai degrabă un personaj de dramoletă, lacunar conturat și plin de contradicții – iubește cu pasiune un bărbat care pleacă, nu mai este capabilă să aștepte, se îndrăgostește de un altul, uită cu desăvârșire de primul, pe care totuși, îl iubește, ca soț îl dorește însă pe al doilea. Aceasta ar fi, într-o frază, ideea romanului. Scenariu melodramatic, la fel ca personajul.

Maria nu întruchipează iubirea dăruire, precum alte personaje tudoraniene, acel abandon care conturează femeia sau iubita universală din imaginarul scriitorului, ea este mai degrabă o îndrăgostită de ideea de dragoste: fie că ne referim la natura ei corporală, sau la dragoste ca ideal intangibil, Maria nu reușește să depășească niciunul din aceste două praguri.

Personajul, dincolo de concupiscența definitorie, comportă și o amprentă cromatică. Nu o dată se face referire la nenumăratele eșarfe violet ale fetei, la banda de păr, rochia sau chiar atmosfera violet. Interpretat ca simbol pur carnal sau ca „trecerea autumnală de la viață la moarte, involuția”[18], violetul poate fi un indiciu în plus pentru „descifrarea” Mariei: femeie carnală, limitată de superficialitate și platitudine sufletească, incapabilă să evolueze, să își depășească propriile limite și propria condiție.

Raportările la reperele masculine determină, în primul rând, un comportament senzual și un elan erotic ce se estompează pe măsură ce evoluează. Astfel se întâmplă în cazul lui Alber, la fel se va întâmpla cu Mecarian. Stimulent erotic este pentru Maria ambiția: de primul o apropie tocmai dorința de a nu-i ceda, pe al doilea îl dorește din ambiția de a se căsători. Iubirea (și căsătoria) este aici înainte de toate o modalitate de a se salva de propria natură, însă tocmai datorită acestei naturi Maria va eșua în plan erotic: „Avea în ea avalanșe de lacrimi. Trebuia să se mărite, altfel își prăpădea viața”[19]. Totul pare forțat, artificial. De altfel, disperarea personajului este sufocată, printr-o deviație stilistică nereușită, de un episod despre mâncarea câinilor - un amestec de mămăligă, calcan, ciolan afumat, șuncă, ouă, gem etc (detalii de prisos, precum întreaga scenă) – care cauzează Mariei reflecții pe marginea „preparatului”, concluzionate cu problematizări despre natura umană: „Toți compușii erau acceptabili, luați în parte. Ei puteau să constituie oricând o masă ispititoare. Numai amestecul devenea repugnant. Din prejudecată! Oamenii își fac legi peste legi, reguli peste reguli, și câte din ele pot fi motivate? Se urmărește rafinarea senzațiilor și astfel se alterează natura, cu simplitatea ei, în care nimeni n-ar putea să se rătăcească”[20].

Există în Maria o dorință de a se reinventa în permanență prin poveste, de fapt, prin minciună. Într-o oarecare măsură folosită și ca armă de seducție, minciuna este o modalitate de auto-apărare și poate chiar de auto-conservare. Și asta pentru că Maria niciodată nu se

[17] Eugenia Tudor Anton, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 168.
[18] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995.
[19] Radu Tudoran, *Maria și marea*, Editura Albatros, București, 1973, p. 463.
[20] *Ibidem*, pp. 463-464.

dăruiește, nu se descoperă în totalitate. Rămâne impresia la final că Maria este o necunoscută. Este greu de spus, dintre numeroasele variante pe care le expune, cine este cu adevărat Maria: femeia mândră și independentă pe care Alber o întâlnește pe plajă, femeia îndrăgostită, femeia singuratică, înconjurată de câini, artista, femeia domestică, etc.

Înclinația de a se re-crea, atât pe sine, cât și pe ceilalți, se traduce printr-o perpetuă căutare a celei neadaptate. Maria suferă de un oarecare bovarism, exteriorizat prin această dorință continuă de a fi altcineva, nu doar în raport cu lumea – care oricum se dorește schimbată – ci și în raport cu propriul *eu*: „Nu pot să trăiesc pe pământ, dacă nu-l transform cum îmi place. Nu pot suporta oamenii, dacă nu-i compun după cum am nevoie. (…) Îmi caut forma adevărată. Peste tot în lume sunt revoluții. Sunt și în mine. Nu mai pot să mă suport în atâtea tipare născocite, în atâtea identități false. Încerc să-mi fac una definitivă."[21]

De același bovarism aparține și fascinația personajului pentru diapozitivele cuplului naufragiat. Helga, tânăra necunoscută, parțial inventată și ea prin numire, devine un alter-ego al eroinei, într-o realitate paralelă, imaginată sau sugerată de instantanee. Povestea speculată a Helgăi este de fapt povestea Mariei: tânăra îndrăgostită de logodnicul ei (Alber), distrasă de apariția unui alt bărbat (Mecarian), posesorul unui autoturism impresionant (mașina mov a lui Mec). O subtilă punere în abis, pentru a sugera o frivolitate universală.

Din cauza concesiilor făcute de Radu Tudoran literaturii oficiale, Ana Odeta, protagonista romanului *Dunărea revărsată*, deși păstrează specificul personajelor lui Tudoran, se supune unor criterii diferite. Ea devine un exponent al femeii în comunism: stimulul dinamizator este, la fel ca în cazul celorlalte personaje, erosul, însă aici subordonat elanului comunist, destinul erotic al Anei Odeta este declanșat și subjugat de muncă. Punctul de interes în evoluția personajului feminin (pentru că se urmărește în definitiv o oarecare evoluție) este surprinderea transformării dintr-o femeie burgheză într-o adeptă a noii ordini.

„Blestemată" cu o frumusețe care se dovedește mai mult decât periculoasă, Ana Odeta atrage foarte prematur atenția lui Miltiade, care o „vânează" obsedant până când aceasta îi cedează. Ana Odeta are totuși o zvâcnire de rebeliune când, forțată de circumstanțe și de familie să îl accepte pe Miltiade, ca o ultimă formă de revoltă, își impune propriile condiții: înainte de a ceda, i se oferă tânărului Paul – dar putea să fie oricare altul – într-o tentativă disperată și amăgitoare de a se simți iubită. Ca premiu de consolare rămâne iluzia de a fi putut alege.

Ana Odeta este supusă unei maturizări premature prin inițierea erotică. A spune însă că prin relația cu Miltiade se prostituează[22] este poate prea mult. Este în orice caz o degradare, însă ceea ce răzbate este spiritul ingenuu care supraviețuiește. Degradare în plan social, Miltiade înseamnă la nivel psihologic strivirea spiritului și reducerea ființei la o simplă marionetă, o păpușă apreciată la valoarea a un sfert din pietrele prețioase ale capitalistului. Dacă această depreciere valorică face o subtilă aluzie la burghezia care valorifică totul material în detrimentul omului care devine o unealtă pentru îmbogățire este discutabil, însă cert este că biografia Anei Odeta devine un stigmat în lumea nouă: etichetarea ca femeie întreținută și asocierea cu dușmanul poporului.

Departe de Miltiade, inițial munca îi apare Anei Odeta ca o soluție de moment, dar mersul la șantier devine un automatism care se vrea datorat unei transformări interioare, sugerându-se în consecință efectul benefic și purificator al mediului muncitoresc. De altfel, re-integrarea în societate și recâștigarea demnității sunt posibile doar în aceste condiții.

În paralel cu efortul protagonistei de a-și găsi locul în societatea nouă este prezentat zbuciumul sufletesc al fetei îndrăgostite de un marinar din trecutul idilic petrecut pe Dunăre – Meit, același Matei care este acum directorul șantierului naval. Tăinuirea iubirii pentru Matei

[21] Radu Tudoran, *Maria și marea*, ed. cit., p. 47.
[22] Ion Lungu, *Itinerar critic*, Editura Pentru literatură, București, 1965, p. 239.

și așteptarea sunt o penitență auto-impusă, un catharsis care împreună cu efectuarea unor „ritualuri" acvatice (episod superfluu de altfel) au ca scop ispășirea păcatelor din trecut.

Substanța epică a romanului se împarte între problematica intimă și activitatea șantierului naval. S. Damian, analizând romanul prin optica literaturii de partid, îi reproșează scriitorului tocmai acest exces de sentimentalism în detrimentul dezbaterilor despre construcție, de pildă: „Astfel se resimt ecourile manierei de creație folosită în cărțile sale dinainte de Eliberare, văduvite de o interpretare substanțială, filozofică asupra destinelor umane și animate de romantica sentimentalistă, de mirajul chemărilor difuze, nostalgice, fascinante"[23]. Însă tocmai acest melanj între specificul lui Tudoran și implementarea unor principii ale literaturii proletcultiste dă naștere unor particularități interesante în construcția personajului feminin. Nu ne vom referi aici la valoarea estetică a romanului, ci strict la ramificațiile personajului Ana Odeta de la personajul „matrice".

Desigur, toate elementele specifice eternului feminin tudoranian se regăsesc și în *Dunărea revărsată*. Iar din acest punct de vedere, Ana Odeta este un personaj cu atât mai convențional cu cât unele marote ale acestuia apar exacerbate. Încă de la prima pagină suntem avertizați de „frumusețea izbitoare" a fetei de 23 de ani, pentru ca pe parcursul romanului superlativele referitoare la frumusețea Anei Odeta să se mențină. Deși deja o obișnuință pentru feminitatea în viziunea lui Tudoran, acest exces de hiperbole devine redundant. Rămâne impresia că scriitorul nu pierde nicio ocazie pentru un nou compliment, chiar dacă acesta nu își găsește nicio justificare. Ni se relatează de exemplu că întreținută de Miltiade, obișnuită doar cu mâncare aleasă, silueta Anei Odeta nu se deformase, „nu fu niciodată în pericol să se îngreuneze, să se îngrașe, anatomia ei fiind pusă parcă în tipare din care nu era cu putință să iasă"[24]. Sau că trupul dezvelit al fetei îi provoacă mătușii Didona exclamații aproape dureroase. Detalii care, intenționate să sublinieze un aspect deja evident, sunt de prisos.

Superlativă este și afecțiunea Anei Odeta pentru Dunăre. Motivată de moștenirea naturală, sălbatică a fetei, legătura cu mediul danubian devine acaparatoare: Dunărea este casă, refugiu, confident, complice, judecător. Cadrul natural îi potențează frumusețea Anei Odeta și îi sporesc farmecul, astfel încât nicăieri ea nu pare mai autentică decât în acest decor. Apele fluviului se transformă într-un spațiu erotizat care favorizează destăinuirile, fie și monosilabice: „- De ce-ai venit cu mine? Îl privi din nou, cu o spaimă mai lungă, apoi își feri ochii și răspunse, cum s-ar fi dăruit: - Știi."[25]. Jubilația erotică este posibilă doar în același mediu, pe un fundal care în intenția autorului probabil sugera freamătul la unison al omului, naturii și chiar al … vapoarelor, însă care în cele din urmă dovedește doar un sentimentalism anost: „Remorcherul fluieră, în față; sunetul lui răgușit, aspru, părea un acord de orgă vestind ceasul dragostei care, în sfârșit, venise. Șlepul alb, cum altul nu se mai văzuse, lucea feeric în lumina lunii, făcut parcă din paiete festive – și întreg convoiul părea un magnific cortegiu de nuntă"[26].

Impulsul erotic este subordonat muncii, care devine un motor existențial, în timp ce iubirea, prin comparație, este atinsă de o urmă de frivolitate. Dăruirea Anei Odeta este „fără patimă", toată pasiunea fiind îndreptată în schimb către scopul comunist. Întâlnirile îndrăgostiților devin prilej pentru rememorarea unei întâlniri fructuoase cu muncitorii. Înainte, sau mai presus de iubire, pe Ana Odeta și pe Matei îi unește preocuparea pentru binele șantierului. Protagonista devine o femeie superioară în ochii bărbatului cu atât mai mult cu cât este o muncitoare entuziastă: „Femeia care mi se cuvenea e aici, și apropierea ei mă face

[23] S. Damian, *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura Pentru literatură, București, 1963, p. 208.
[24] Radu Tudoran, *Dunărea revărsată*, Editura Pentru literatură, București, 1961, p. 150.
[25] *Ibidem*, p. 378.
[26] *Ibidem*, p. 382.

fericit, mult mai fericit decât îl poate face orice femeie pe un om, fiindcă luptă alături de noi; muncește. Donos, ai văzut, toți sunt mulțumiți de ea, și făptura ei, care mi-e dragă, se împletește cu strădania noastră"[27]. Ana Odeta nu mai este femeia îndrăgostită în fața bărbatului ei, ea este o tovarășă în fața unui alt tovarăș. Se deconstruiește astfel intimitatea tradițională a cuplului, care se dez-erotizează parțial. Dăruirea pentru *celălalt* (iubitul) devine aici dăruirea sau sacrificiul pentru *ceilalți* (muncitorii), sub egida moralei proletare care promovează munca pentru binele colectivității. Într-un articol despre imaginea femeii în comunism, Iulia Alexa problematizează mutațiile suferite de cuplul amoros: „Aspectul posesiv al iubirii tradiţionale nu putea fi decât indezirabil, ca rezultat al relaţiilor socio-economice capitaliste bazate pe proprietate privată şi pe psihologia individualistă generată de ideologia burgheză"[28]. Atitudinea eroinei este grăitoare în acest sens: ea renunță la Matei pentru binele șantierului.

Evoluția personajului feminin presupune trecerea de la femeie la tovarășă. Se poate ușor observa că nicio calitate a Anei Odeta (și se pot enumera multe) nu o face mai apreciată decât statutul de muncitoare. O numim evoluție deoarece, din punctul de vedere al comunistului, condiția de femeie este net inferioară celei de „colaboratoare". În Ana Odeta, în strădania ei pentru acceptarea de către muncitorii șantierului este întruchipat principiul comunist care susține necesitatea includerii femeilor în activitatea muncitorească. La o analiză mai atentă, compromisurile făcute de Tudoran în favoarea literaturii oficiale devin tot mai evidente. Supraviețuiește Ana Odeta ca personaj literar plin de grație feminină. Animată ca „tovarășă" de avântul care a cuprins clasa muncitoare, resorturile ei intime sunt totuși galvanizate de aceleași dominante ale universului feminin tudoranian: iubire, pasiune, dăruire.

Bibliografie:

1. Tudoran, Radu, *Acea fată frumoasă*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
2. *Idem*, *Dunărea revărsată*, Editura Pentru literatură, București, 1961.
3. *Idem*, *Fiul risipitor*, Editura Jurnalul Național, București, 2010.
4. *Idem*, *Flăcările*, Editura Eminescu, București, 1987.
5. *Idem*, *Un port la răsărit*, Editura Lucman, București.

Referințe critice:

1. Alexa, Iulia, *Femei, comunism, psihanaliză* în „România literară", nr. 45, 2002, http://www.romlit.ro/femei_comunism_psihanaliz, accesat la 24.07.2014
2. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. III, Editura Artemis, București, 1995.
3. Damian, S., *Direcții și tendințe în proza nouă*, Editura Pentru literatură, București, 1963.
4. Lungu, Ion, *Itinerar critic*, Editura Pentru literatură, București, 1965.
5. Negoițescu, I., *Scriitori moderni*, Editura Pentru Literatură, București, 1966.
6. Ortega y Gasset, Jose, *Studii despre iubire*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
7. Perpessicius, *Opere*, vol. XII, Editura Minerva, București, 1983.
8. Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I, Editura Semne, București, 2009.

[27] Radu Tudoran, *Dunărea revărsată*, ed. cit., p. 513.

[28] Iulia Alexa, *Femei, comunism, psihanaliză* în „România literară", nr. 45, 2002, http://www.romlit.ro/femei_comunism_psihanaliz

9. Tudor Anton,Eugenia, *Ipostaze ale prozei*, Editura Cartea Românească, București, 1977.

IOANA PAULA PETRUȚIU
University of Oradea

THE INNER UNREST IN RADU ȚUCULESCU'S PIVNIȚA

Abstract: First revealed in 1995, multiple awarded in Romania and abroad, Radu Țuculescu's short-stories volume was translated in 2008: Der Mikrowellenherd and now it gains a new title and a new attention from the critics and also the readers. Republished in 2014, the volume was renamed because its initial name was associated with technical purposes and classified in consequence. Pivnița, the basement of all horrible destinies of the characters gathers ten short-stories full of incredible happenings, encouraging the reader to emphasize his own imagination. None of the stories has an obvious final none of them reveals anything, that's why the author creates a fascinating land, full of mysteries, full of horrible actions, with great characters. Mediocrity is revealed through the characters and their actions, but used by the novelist as a tool to impress, mediocrity becomes more that it seems to be. Communism, fear, anxiety, jealousy or ugliness are detailed through the pages. Even if it seems to be a short-stories volume, it's obvious in the end the fact that if you are imaginative enough you can find a tiny spider-web like similarity between the stories that will transform the volume into a sequential novel.

Keywords: imagination, fear, horror, uglyness, Communism.

Apărut în urmă cu aproape două decenii sub denumirea *Cuptorul cu microunde – romanul unui bloc în zece secvențe horror*, volumul de proze scurte al lui Radu Țuculescu este câștigătorul a numeroase premii naționale și internationale. Reapariția în atenția criticii în 2014 și schimbarea titlului în *Pivnița* (schimbare necesară după cum însuși autorul afirmă în prefața volumului deoarece cel initial avea „vagi *sonorități* tehnice și poate crea confuzii… De altfel, în unele librării, la vremea primei ediții, cartea chiar fusese *plasată* la… sectorul cu cărți tehnice"[1]) este benefică acelora care datorită *Povestirilor mameibătrâne* ori *Femeilor insomniacului*, recent apărute, uitaseră de latura *horror* a prozelor lui Țuculescu.

Construit la prima vedere pe scheletul a zece povestiri, volumul este „cu puțin efort imaginativ, un roman secvențial"[2], întâmplările căpătând o anume legătură pe măsură ce lectura se desfășoară. Secvențele horror nu se anunță însă din primele rânduri în toate prozele ci spaima se intensifică, urmare a descrierii personajelor, majoritatea afișând un calm imperturbabil.

Interesante – pentru stabilirea unor trăsături comune prozelor lui Țuculescu – sunt temele care vor domina viitoarele romane: astfel că *arta culinară, fantasticul* ori *miș-dronismul* își au debutul în aceste proze timpurii. Gigi Apălină poate fi considerat precursorul lui Miș Dron atât prin comportament, cât și prin legătura pe care prozatorul o face între aceștia și păianjenii care „încep să-și întindă firele, cu o iuțeală și o dexteritate uimitoare. Ca niște raze albăstrii, fine, transparente"[3]. Asemenea păianjenilor, Gigi Apălină și Miș Dron caută defectele oamenilor, profitând apoi de informațiile aflate în scopuri proprii, anume potolirea setei de a face gratuit rău: „[Gigi Apălină semnează] pastile ironice, acide, sarcastice. Uneori de-a dreptul batjocoritoare. Indiferent pe ce teme. El scrie despre oricine și

[1] Țuculescu, Radu, *Pivnița*. *Romanul unui bloc în zece secvența horror*, București, eLiteratura, 2014, p. 13;
[2] Moraru, Cornel, *Povestiri realist-macabre*, în Vatra, nr.7, 1996, p. 17-18;
[3] Țuculescu, Radu, op. Cit, p 183;

orice."[4] Arta culinară, atât de bine definită de proza lui Țuculescu ocupă și în rândurile prozelor scurte care alcătuiesc volumul un rol însemnat. Povestirea Georgianei Vulturescu, ființa care trăiește pentru a mânca, *Cuptorul cu microunde, Osul de pește* ori chiar *Pivnița* oferă rețete culinare elaborate chiar: „Tai varza mărunt. Rad ridichile. Le amestec cu varză și dau totul în clocot de două ori. Apoi răstorn oala într-o strecurătoare mare, să se scurgă apa. În oală torn ulei. Iau un măr, îi scot mijlocul și umplu golul rămas cu miere. Tai câteva cepe mărunt.(…) Arunc ceapa în oală, apoi varza amestecată cu ridichi. Tai două roșii, de asemnea în felii subțiri împrăștiindu-le în oală. Apoi mărar. Storc o lămâie. Mai torn două pahare cu vin alb. Sare și piper. Las totul să mocnească la foc mic. Să se călească. Să-și amestece aromele. La morcovi am renunțat în ultima clipă. Din pură inspirație. Cotletele le voi înnăbuși, apoi le voi prăji ușor, când varza va fi gata."[5]

Mai toate personajele *romanului horror* – cum se cade pentru un astfel de roman – au aceeași soartă: se sinucid, mor ori sunt ucigași. În categoria menționată în final, ucigașii, intră cu precădere ursuzii, firile închise, care afișează ură fără vreun motiv întemeiat. Emil, admiratorul *cuptorului cu microunde* are un comportament care anunță fapta pe care cu seninătate o va înfăptui. Asemenea caracterului care zace în el, „lui Emil îi plăcea iarna, în special zilele cu zloată, când zăpada își pierdea puterile se topea repede și întreg orașul se umplea de apă și noroi"[6] Emil adoră igrasia care – spre disperarea părinților – domnește în camera sa, râde rar și cel mai bine se destined atunci când inventează jocuri; cel mai recent descoperit este răsturnarea soldățeilor, așezați pe post de popice, cu ajutorul unei mingi. Când cel mai viteaz dintre soldăței rămâne în picioare, Emil îi taie capul cu un briceag din ascunzătoare, urmând ca acesta să devină noua minge care va răsturna soldățeii. Povestirea *Corp și suflet* ni-l înfățișează pe Bălosu' care odată reîncarnat în chipeșul avocat Matei Petrescu, își varsă frustrările cu sânge rece pe oricine-i iese-n cale. *Visul* pe care cinicul arhitect Anton îl are legat de Camelia, soția sa va fi cel care-i va pune capăt. *Noli-me-tangere* reprezintă presupusa boală a celor două gemene Marina și Prunela, care în final vor fi înghițite de bitum în propriul apartament, iar *liftul* prezent în cea de-a noua povestire amintește de un cavou în care parcă se auto-izolează personajul.

Dacă imaginația prozatorului nu a fost suficintă pentru trezirea instinctelor de apărare ale cititorilor, finalurile deschise al povestirilor le amplifică acestora impresiile terifiante, create deja de lectură. Faptul că cititorul este lăsat să brodeze în continuare firul întâmplării implică sentimente mult mai profunde. Proza *Trăim într-o fotografie* este poate exemplul elocvent în acest sens. Apostol Gregorian, fotograf la revoluția din '89 trăiește o dramă existențială. Apostol are impresia că un revoluționar pe care îl fotografiase și care îi era necunoscut, îi sună neîncetat pentru a-l teroriza. Modalitatea prin care încearcă să-i afle individului identitatea este încurajarea aproapiațior săi să brodeze povești pe seama unor fotografii. Dimensiunea pe care întâmplarea o are ne va fi elucidată în povestirea care urmează, *Osul de pește*, anume sfârșitul lui Apostol Gregorian: este găsit mort în apartamentul său, are în jurul lui o mulțime de fotografii, nu sunt găsite alte amprente decât ale sale în apartament însă el zace sugrumat cu firul telefonului care până nu demult îl înnebunise. Asemenea lui Anton care încurajează imaginația indivizilor să iasă la lumină, Țuculescu lasă neexplicate mistere întâmplărilor, amplificând astfel stările create de lectură.

Mediocritatea personajelor – caracteristică prozelor lui Țuculescu – poate fi considerată drept un șiretlic la care apelază scriitorul pentru augmentarea realității banale. Tocmai această banalitate, mediocritate va fi în final cea care va stârni amuzamentul ori disprețul total față de prostie. Desfășurată în spații comune și având personaje la fel de

[4] Ibidem, p 176;
[5] Ibidem, p. 197-198;
[6] Radu Țuculescu, op.cit., p. 71;

comune, acțiunea prozelor devine interesantă atunci când remarcile ironice ale autorului își fac apariția, subliniind tocmai mediocritatea.

Legată nu neaparat de mediocritate ci mai degrabă de prostie, de îndobitocire a maselor, este altă temă specifică creației lui Țuculescu: tema comunismului și a influenței acestuia asupra populației căreia i se va întâmpla lucruri nefirești însă va fi forțată să considere că totul se desfășoară în limite normale. Anormalitatea regimului poate fi cu ușurință relevată de câteva pasaje: „Era perioada aceea plină de o înfrigurată așteptare, convulsionată de neliniști, de semne de întrebare cărora nu le putea găsi un răspuns clar. Gesturile și cuvintele aveau valori îndoielnice, mereu bănuiai ceva ascuns în spatele lor, altceva decât ceea ce încercau și doreau ele să pară. Bântuia frica pe străzi și în sufletul oamenilor. Dar nici acest sentiment nu era clar. Avea o structură difuză, se insinua cu parșivenie peste tot, producând derută."[7] Greutățile legate de supraviețuire chiar, sunt amintite în *Trăim într-o fotografie*. Amprenta puternică pe care foamea a lăsat-o este dezvăluită acum limpede, crud: „Foamea. Obsesia mâncării, reminescență a ultimilor ani de dictatură. Pentru procurarea hranei ne zbătusem zilnic, renunțând treptat, la orice altă activitate mult ori mai puțin intelectuală. Refuzam să mai gândim. Eram fericiți când făceam rost, pe sub mână, de o rudă de salam ca să le asigurăm copiilor sandviciuri la școală. Idealul nostru tindea să se reducă... la ruda de salam."[8]

BIBLIOGRAFIE:

În volume:

- Oțoiu, Adrian, *Proza generației 80. Strategii transgresive*, Pitești, 2000;
- Simuț, Ion, *Critica de tranziție*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996
- Țuculescu, Radu, *Pivnița. Romanul unui bloc în zece secvența horror*, București, eLiteratura, 2014.

În periodice:

- Dragolea Mihai, *Viața cotidiană și (h)ororile ei*, în Vatra, nr. 7, 1996, p. 19;
- Moraru, Cornel, *Povestiri realist-macabre*, în Vatra, nr.7, 1996, p. 17-18;
- Rareș, Ion, *Despre oribila mediocritate*, în Familia, 31, nr 10-11, 1995, p. 54-55.

Electronică:

- http://online.reghinulnostru.ro/articole/eveniment/radu-tuculescu-cucereste-italia.html
- http://clujeanul.gandul.info/cultura-timp-liber/un-roman-de-radu-tuculescu-a-fost-publicat-la-viena-2765120

*Cercetare finanțată prin proiectul „**MINERVA – Cooperare pentru cariera de elită în cercetarea doctorală și post-doctorală**", cod contract: POSDRU/**159/1.5/S/137832**, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.*

[7] Radu Țuculescu, op.cit., p. 145;
[8] Idem, p. 149.

SERENELA GHIȚEANU
"Petroleum-Gas" University of Ploiești

IMITATIO MORTIS – UN EXERCICE DE STYLE DANS POING MORT *DE NINA BOURAOUI*

Abstract: This article aims to analyze a prose poem by Nina Bouraoui, a contemporary French writer. Starting from the classical representation of Death as a terrifying feminine figure, the narrator tries to exorcize her own fear of death in an impressive stylistic exercise. In a radical metamorphosis, she imagines that she becomes a servant of death and that she imitates it, even acquiring demonic accents. I consider the text to be a kind of récit poétique as interpreted by Jean-Yves Tadié. After having emphasized the baroque character of descriptions, I conclude that the end of the book is a failure, probably because the mystery of death may seem impenetrable to people when they do not embrace with a dogma that advances a clear theory on the phenomenon on death.

Keywords: contemporary French literature, prose poem, cultural representation of death.

A travers le temps, les attitudes de l'homme devant la mort se sont avérées être la résignation stoïque, ou l'effroi et l'obsession, ou bien l'obnubilation de l'idée. Dans ce dernier cas, l'homme fait semblant d'oublier qu'il est mortel et il a encore deux choix : il se réjouit pleinement de la vie ou il se réfugie dans la sagesse de la devise de Voltaire, « il faut cultiver notre jardin ».

Toujours est-il que les primitifs mouraient plus « facilement » que les modernes : dans un clan primitif, une mort était remplacée par une naissance car la mort était vue comme naturelle, faisant partie du cycle de régénération de tout ce qui existe. Avec le phénomène de l'individualisation, se développe chez l'homme la conscience de la mort et chaque être se perçoit désormais comme une singularité : « L'individu actualise un contenu qui n'appartient qu'à lui et qui, par conséquent, doit dépasser les limites du clan de la régénération du clan et de la renaissance dans le cadre de celui-ci » [Landsberg, 22].

Il est impossible de rester dans la peur de la mort car « quiconque est en proie à la peur risque de se désagréger » [Delumeau, 23]. Pour exorciser une peur il faut l'affronter. Dans le territoire de la feuille blanche à écrire, la confrontation avec l'objet d'une angoisse met en scène des mots, des armes qui peuvent devenir violentes mais qui ne versent jamais de sang. A travers le pouvoir cathartique des mots, l'angoisse diminue, elle est même maîtrisée, devient possible à tolérer. La peur de mort est décrite dans toute la littérature universelle, dans la culture de tous les temps, et sa représentation habituelle est celle d'une silhouette féminine courbée, voilée par un vêtement large et munie d'une hache. Dans la peinture elle est souvent représentée sous la forme d'un crâne qui est posé sur une table, souvent à côté d'une femme enceinte. La mort hante l'homme de manière, dirions-nous, naturelle et ceux qui choisissent de se suicider, pour s'emparer en quelque sorte de son pouvoir, ne font que lui reconnaître, encore une fois, le dernier mot.

Le récit *Poing mort* de Nina Bouraoui, paru en 1992, est un exercice de style qui voudrait exorciser la peur de mort. C'est un récit très bref, une prose poétique, dans laquelle le lecteur trouve des ébauches de structure narrative et de quelques personnages, et surtout un « moi » lyrique, qui s'épanche dans un discours plein de métaphores et d'images souvent hermétiques. *Poing mort* est le deuxième livre de Bouraoui, après le roman de début, *La*

Voyeuse interdite (1991), roman traditionnel, écrit à la III-e. personne, qui raconte la condition de la femme en Algérie. *Poing mort* est suivi d'autres récits poétiques, *Le Bal des murènes* (1996) et *L'Age blessé* (1998), enfin, ensuite, par toute une série de récits et romans de forte inspiration autobiographique, qui commence avec *Le Jour du séisme* (1999) et *Garçon manqué* (2000). Entre le début romanesque traditionnel et la littérature plus ou moins autofictionnelle[1], Bouraoui expérimente donc avec cette prose chargée de poésie.

Essayer de guérir de la peur de disparaître en imitant cette terrible inconnue, personnage mythique dans toutes les cultures et civilisations, révèle une démarche surprenante dans *Poing mort*, une possible attitude devant la mort, que nous avons appelée **imitatio mortis.**

La narratrice avoue être devenue, dès l'âge de dix ans, la servante de la Mort, qu'elle appelle « la femme en habits d'os » [PM, 47] et dont la présence est cependant rare dans le récit.

Le temps est ambigu dans ce récit où l'héroïne, sans âge -car, dit-elle, « …j'ai perdu mon âge réel » [PM, 51]-, est gardienne de cimetière et se souvient des « exploits » de son enfance, la période qui a suivi au choix délibéré de se placer du côté de la Mort. Les retours en arrière portent sur « la méchante petite fille » [PM, 23], qui avait choisi « l'autre sens de la vie, la marche contraire, le pas à l'envers » [PM, 49].

L'enfance-même est démythisée et si dans les contes populaires il y a comme personnages des fillettes méchantes, elles sont orphelines, tandis que la narratrice de Bouraoui a une famille et une vie soi-disant normale avant sa métamorphose. L'originalité de l'écrivaine est d'associer à cette transformation morbide une fillette qui de son plein gré la souhaite et l'accomplit, suite à une prise de conscience. L'idée de la mort lui étant apparue comme insupportable, la fillette décide de faire de la Mort son « unique occupation » [PM, 16], « par conscience de la finitude et plus exactement de Ma finitude » [PM, 19].

A l'époque ou elle est gardienne de cimetière, la narratrice passe tout son temps parmi les tombes et ses affinités avec la Mort restent profondes. Elle connaît tous les morts et en parle comme une étrange maîtresse des lieux, qui accueille les visiteurs « avec la moue de ceux qu'on dérange » [PM, 15].

En imitant la Mort, l'héroïne s'octroie un pouvoir absolu sur les tombes : « Une grande famille jumelle se reconnaît dans la terre, seule la taille les fait se distinguer les uns des autres jusqu'à ce que le cartilage se détache » [PM, 17]. La vision de la Mort toute-puissante, qui se glisse jusqu'aux moindres recoins de la vie, est d'inspiration baroque, tout comme l'écriture de Bouraoui, chargée de figures de style extravagantes et d'énumérations en cascade : « Elle [la mort- n.a.] se cache dans un éboulis de gravillons, se froisse au fond d'un chiffon sale, resurgit dans le désordre d'un cagibi, sous les paillettes d'un château de sciure en sang. Je la vois au pied des arbres, juchée sur un toit d'ardoises, dans le cri de rassemblement des oiseaux migrateurs, à califourchon sur la roue d'une charrette, sous mes ongles… » [PM, 16].

En revenant à son enfance, l'héroïne décrit la fillette qu'elle avait été comme la « soubrette, propre et obéissante » [PM, 47] de la Mort, telle un démon féminin, exclue de l'école après qu'elle a planté un compas dans la main de son institutrice. Imiter la Mort n'est pas un comportement à demi-mesure, c'est faire preuve d'un attachement fidèle au seul but de sa maîtresse terrible : détruire. Pour y parvenir, il faut renoncer à sa part d'humanité et, d'abord, à l'emprise du Temps. La narratrice, dont l'enfance est « solitaire et mélancolique » [PM, 42], veut « ne plus grandir » [PM, 42], car être aux prises avec le Temps signifie se trouver sur le chemin qui mène à la Mort. S'imaginer qu'on arrête la marche du Temps, c'est

[1] Voir Ghiţeanu, S.-,*Nancy Huston et Nina Bouraoui. Question d'identité*, Presa Universitarã Clujeanã, 2013, p. 148

poursuivre l'éternité, soit-elle teintée du néant dans ce cas, signifie prendre une posture qui semble inaccessible au Devenir: « Je me moquais bien du chiffre maintenant, il pouvait se multiplier à souhait, embrasser ses compagnons numériques, moi j'avais signé pour l'éternité, associée de très près à une trancheuse de sort : la mort » [PM, 43].

Un deuxième renoncement, c'est à la nourriture. En mangeant à peine, la fillette oblige son corps à se rapprocher de la forme du squelette. Prenant « le masque de la tristesse » [PM, 44], et un aspect physique délabré, la fillette s'isole, enfin, de tous ses semblables et rejoint presque l'ordre des objets affreux : «Vêtue de grandes chemises à grandes poches, j'avançais dans la vie comme un épouvantail décapité, un bambou sans creux ni forme qui balayait la rue et ses trottoirs » [PM, 46].

En travaillant avec haine sur son corps, l'héroïne arrive à corrompre aussi son intérieur : « …mon âme, déjà viciée, ne secrétait que des cauchemars et des mésaventures » [PM, 47].

Cette transformation n'est pas ludique car elle repose sur une certaine vision sur la vie. Si Dieu existe, selon la narratrice, Il ressemble beaucoup, dirions-nous, au « mauvais démiurge » de Cioran : « Dieu est un mauvais tailleur, ses aiguilles se sont enchevêtrées dans mon costume et je supporte malgré moi la toge immonde qu'il m'a confectionnée » [PM, 54]. Selon l'héroïne, le réel, c'est le règne du Néant et la vie de l'homme est une sorte de plaisanterie tragique : « Tiré du néant, le nourrisson hurle ; volé à la vie, le condamné se débat aussi » [PM, 55].

L'imitatrice de la mort ajoute, pourtant, à son élan destructeur, une satisfaction et un cynisme qui rappellent ceux d'un démon, la capacité propre à celui-ci de faire le Mal pour le plaisir : les crimes de l'héroïne sont précédés de la torture de ses victimes et d'une préméditation longuement savourée. Enfant, elle collectionne des poupées qu'elle a maltraitées, elle torture un petit oiseau et des chats enceints, enfin, elle guette et pousse dans un lac une camarade de classe. La symbolique du lac est liée à la mort car le lac représente des eaux mortes et pleines de créatures répugnantes. Bachelard décrit l'eau fermée, comme il l'appelle, comme « un néant substantiel… L'eau fermée prend la mort dans son sein ». [Bachelard, 125]. Après le crime, l'héroïne avoue être rentrée chez soi « avec un nouveau rire dans la bouche » [PM, 84]. La satisfaction d'avoir accompli un crime sans aucune raison est un signe de démonisme. Ce rire rappelle « la danse du Diable » [PM, 33], que l'héroïne avait offerte à ses camarades de classe, juchée sur son pupitre. Il rappelle aussi une observation du temps où elle est gardienne de cimetière et où elle s'empare « des bouts d'âme qu'ils [les proches des décédés- n.a.] laissent traîner autour des bouquets de fleurs » [PM, 15].

Si le récit *Poing mort* est entamé par une description dans laquelle l'humain se fond de manière suggestive dans le règne animal, la fin en est ratée.

Au début du récit, la chevelure, ensuite, progressivement, tout le corps de l'héroïne, sont gagnés par des mouches innombrables. La scène est grotesque parce que les mouches sautillent et s'accouplent dans les oreilles et les narines de l'héroïne tandis que celle-ci est allongée sur une tombe. La description des mouvements des mouches est minutieuse, comme vue du dehors du corps. Nous y trouvons ce que Zlatorossa Nedeltcheva-Bellafante appelle, chez Bouraoui, « le narrateur-regard qui crée l'univers de l'héroïne» [Nedeltcheva, 343]. En analysant un autre texte de Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Nedeltcheva observe que la perception de la narratrice « vit à travers le regard », qui peut être « inquisiteur » [idem, 343], « détecteur », voire « constructeur » [idem, 344]. Le regard de l'héroïne est créateur d'un univers et porte, donc, sur elle-même comme sur un corps étranger, ou mieux, comme sur un corps inanimé : « Préférant le visqueux des larmes à la corne des mains, elles [les mouches- n.a.] se concentrent pour un temps sur une bille striée de sombre : la châtaigne de l'œil » [PM, 11].

Ce regard qui pénètre dans des espaces en miniature surprend aussi une riche diversité de couleurs et de formes. Le cimetière est décrit comme un territoire baroque, encore une fois, dans lequel le terrifiant côtoie un souci certain d'esthétique :

Tombes mouvantes, brunes ou roses, elles grattent la terre, croquent la broussaille et s'élèvent au ciel par la voix d'une figurine sacrée. Voûtes, arcades, coins et recoins, fissures et turbulences ne cessent de travailler en dépit du temps mort. La couleur du rien est changeante. Elle passe par des verts luisants, des mauves serres en taches éparses, des nœuds mordorés, des courbes noires et des gerbes blanches, semblables à des traînées de bave, elle éclate en boutons flamboyants, se divise en trous sur la longueur d'une banderole, s'étire le long d'une plaque et meurt dans le fauve d'un pot-pourri de racines malignes [PM, 25-26].

Cette géographie végétale volatile, cette prouesse stylistique sont censées tromper la peur de mort, la transférer dans le domaine de l'esthétique, mais autant le récit est réussi, autant sa fin en est bâclée.

L'héroïne décrit ce qu'elle appelle « l'antichambre de l'éternité » [PM, 94], une sorte de Jugement Dernier où « la panoplie de l'espèce humaine est au complet » [PM, 95]. Au lieu de garder son ton détaché et l'écriture en finesse, la narratrice est gagnée par un surplus de sarcasme qui est unilatéral, ne laisse aucune place à des nuances, et qui démolit la maîtrise stylistique qui avait fait la force du récit. L'instance qui juge n'est pas décrite et l'héroïne rassemble, sans trop savoir que faire avec, des figures de déclassés, - des prostituées, des alcooliques, mais aussi un ange nu, à ventre proéminent, qui se donne la peine de jouer à la harpe,- sans construire une scène qui transmette un message évident et convaincant. Le lecteur a soudainement l'impression que la narratrice en a assez de ses constructions imaginaires morbides. Le sort de l'héroïne reste ambigu car, appelée à la barre, elle dit qu'elle « crache l'histoire » [PM, 102], en entendant un son de violon dont on exaspère une seule corde. L'esprit décadent avec lequel elle avait décrit des cortèges funèbres, au cimetière, dont les acteurs étaient transfigurés comme dans un opéra fantasque, et toute son écriture baroque sont absents à la fin. En décrivant, ainsi, sa propre mort, l'héroïne se montre dépourvue d'imagination.

Rosalia Bivona voit dans *Poing mort* « une intarissable représentation de ce qu'est- en termes freudiens- *l'inquiétante étrangeté* d'un corps qui passe de la vie à la mort à travers la décomposition » [Bivona, 4]. Elle observe aussi que le « je » du récit est « une entité *ex-centrique* qui reçoit l'écho d'elle-même et de ses composantes qui existaient déjà dans *La Voyeuse interdite*. Il s'agit d'un « je » fragmenté, errant, qui se recompose dans le discours narratif : seul lieu pour une possible reconstruction cohérente et légitime » [idem, 5]. En effet, celle qui dit « je », dans *Poing mort*, manque d'identité et semble exister seulement grâce au texte écrit, grâce à l'écriture.

Nous considérons que ce texte de Nina Bouraoui possède plusieurs traits du « récit poétique », tel qu'il est décrit par Jean-Yves Tadié dans son ouvrage homonyme. La quête du héros, dont parle le critique français, est représentée par l'obsession d'ordre métaphysique, qui mène l'écrivaine à un exercice de style. Derrière ses constructions baroques de l'imaginaire, derrière les moyens du poème, car il y a conflit entre la fonction référentielle et la fonction poétique [Tadié, 8], le lecteur trouve la quête du sens de l'existence humaine, quête qui est essentielle dans le « récit poétique » : « L'espace transcendant est l'objet d'une quête, d'un savoir, d'un pouvoir, parce qu'il cache un secret ; sa description ne l'épuise pas » [idem, 76].

Nous trouvons aussi « le temps discontinu » [idem, 83] car le récit de Bouraoui mêle sans cesse un certain présent à un certain passé, dans un Temps qui n'est pas possible à identifier, coupé de l'Histoire. Dans le « récit poétique », « la structure …discontinue du récit,

ce modèle à variations et à trous, s'oppose au discours continu du roman réaliste ou à la progression claire et ordonnée du roman d'analyse » [idem, 133].

La réalité décrite par la narratrice de Bouraoui s'approche beaucoup d'un rêve, d'un fantasme et, selon Tadié, dans « le récit poétique », « le rêve, réellement vécu ou non, peu importe, le récit à variations libres s'efforce d'en reproduire le décousu…, jusqu'à l'absurdité apparente » [idem, 131].

L'aspect savamment travaillé, incantatoire des phrases de Bouraoui renvoie à ce que Tadié appelle « le rythme », « son chant profond » qui « ouvre les mythes » [idem, 143]. Nous trouvons aussi dans le texte de Bouraoui ce que Tadié appelle « l'accord avec la Nature et l'intemporel » [idem, 11]. Un vrai récit mythique mène, pourtant, le lecteur vers une révélation [idem, 145], ce qui n'est pas le cas du texte de Bouraoui. Nous avons vu que la fin de son récit est bloquée dans une impasse.

Se livrant à un exercice de style extrême, Nina Bouraoui touche dans *Poing mort* à certaines limites de l'imagination et de l'expression. Il est possible pour elle d'imiter la Mort dans les représentations culturelles qui ont été bâties à travers le temps. Il est possible pour elle de jouer avec le pouvoir des mots, afin de mettre en place une transgression et une construction imaginaire choquante, mais le mystère enseveli dans ce phénomène lui échappe. Si on n'adhère pas au dogme chrétien, ou à un autre dogme sur le sens de la mort des hommes, il semble que le mystère de la mort reste intact.

Ouvrage de Nina Bouraoui

Bouraoui, Nina- *Poing mort*, Paris, Gallimard-Folio, 1994, 102 p.

Bibliographie

Bachelard, Gaston- *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1992

Bivona, Rosalia- « Nina Bouraoui : une écriture migrante en quête de lieu », *Littérature des immigrations, Tome 2 : Exils croisés*, sous la direction de Ch. Bonn, Coll. Etudes maghrébines, Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 125-136

Delumeau, Jean- *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978

Landsberg, Paul-Ludwig- *Eseu despre experienta mortii*, în românește de Marina Vazaca, Bucuresti, Humanitas, 1992

Nedeltcheva-Bellafante, Zlatorossa- « La perception comme narration dans *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui », Paisii Hilendarski University of Plovdiv – Bulgaria, *Research Papers- Languages and Literature*, vol. 50, Book 1, Part D, 2012, pp. 339-350

Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard-Tel, 1994

ELENA MONICA BACIU
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

TRISTAN TZARA'S PRIMITIVISM

Abstract: The lyrics sung by African tribes in their rituals became for young dadists a real source of inspiration in the programs presented at the Cabaret Voltaire in Zurich. We want to emphasize that by meticulously documentation , the author managed to break away from pure black aesthetics of primitive art and by the popularization of black culture in the Dadaist's evenings he discovered himself the profoundness of black primitivism . African culture is used as a weapon in the opened war he declared thought norms and traditional life in general, showing to an Europe in a period of crisis, not exotic but simple scrolling possibility of finding a pure time .Traditional oral poetry respond to religious or social stricter needs , and Tristan Tzara launched through this poem, an invitation to return to an collective art whose utility merges with life itself. The cultural superiority of a people becomes a proof of civilization and the African culture is considered beeing superior for these reasons to the europeean one.

Keywords: Tristan Tzara, primitive, dada, black poetry,pure naive art.

În studiul său ;” Pictura franceză și arta neagră ” (1905-1914)[1] , Jean Laude a explicat că o serie de exploratori europeeni au adus în acea perioadă obiecte reprezentative pentru cultura africană creând astfel premizele nașterii curentului artistic cubismul .De un astfel de fenomen putem vorbi și în cazul dadaismului , în cadrul căruia Tristan Tzara devine un fel de mediator între cele două culturi: cea africană și cea europeană. În ceea ce priveşte metodologia de împrumut ştim că autorul s-a documentat prin muzee și biblioteci și a selecţionat din diverse surse poemele ,ajungând să extragă din ele esența primitivă specifică, chiar dacă abia în 1962 ajunge cu adevărat în Africa cu ocazia ”Congresului pentru cultura africană” la Salisbury (Rodezia)

Poemele negre , adunate de Tristan Tzara, în număr de şaptezeci și nouă nu au fost publicate toate însă au fost *făcute publice* cu ocazia diferitelor manifestări -și ne referim aici la serile ”negre” organizate la Cabaret Voltaire și chiar la Galeria DADA de la Zurich 1917 .

În seara de 14 aprilie 1917, pentru a sărbătorii o expoziţie , Jeanne Rigaud și Maya Chrusecz vor face un spectacol cu muzică și măști africane fabricate și imaginate de Marcel Janco, cunoscutul artist de origine română. Nu întâmplător Tristan Tzara foloseşte bucăţi din colecţii din reviste unde se conturează nume răsunătoare ca Frobenius, Meinhof, Strehlow , asamblând poeme din revista ”Anthropos”, dupa modelul de realizare a poemului dadaist:

”Pentru a face o poezie dadaistă
Luaţi un ziar.
Luaţi o pereche de foarfeci.
Alegeţi din ziar un articol care să aibă lungimea pe care vreţi să o daţi poeziei voastre.
Decupaţi articolul.
Taiaţi cu grijă toate cuvintele care formează respectivul articol şi puneţi
toate aceste articole într-un săculeţ.
Agitaţi-l încetişor.

[1] Jean Laude, La peinture francaise (1905- 1914) et I 'art negre (contribution a l etude des sources du fauvisme et du cubisme), 2 vols. Paris: Klincksieck, 1968

Scoateţi cuvintele unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veţi extrage. Copiaţi-le cuviincios. Poezia vă va semăna.
Şi iată-vă un scriitor infinit de original şi înzestrat, cu o sensibilitate încântătoare, deşi, se înţelege, neînţeleasă de oamenii vulgari".[2]

Prin popularizarea elementului primitiv reuşeşte să atragă atenţia criticilor vremii şi se va găsi curând în ipostaza de a explica prezenţa poeziei africane în opera sa având în acest sens o serie de articole şi studii despre arta şi poezia neagra[3] .

Aşa cum susţinea şi Jean Claude Blachere "nu trebuie să ni-l imaginăm pe Tristan Tzara nefericit şi chinuit . Scandalurile menite să şocheze publicul burghez reprezintă doar o faţă a subversiunii pe care Tristan Tzara doreşte să o declanşeze în lumea occidentală; cealaltă faţă a acestei subversiuni este constituită din celebrarea unei alte vieţi, mai bună, accesibila prin imitaţia modelelor primitive. Puterea de scandal este în continuare susţinută de credinţa într-un viitor mai luminos. Aparenta opoziţie între comportamentul provocator , scârţâitor şi formidabila energie radiantă care emană din anumite proclamaţii, este rezolvată în unitatea de râs a lui Tzara, prin derâdere şi bucurie simultan. Aceasta bătaie de joc şi veselie , opuse unei civilizaţii europene serioase pot rezuma cuprinsul aventurii DADA la începuturile sale; Tzara este subversiv şi pentru a fi şi mai mult , el îşi foloseşte cunoştinţele lumii negre "[4] Poezia lui Tzara va refuza precedentul propunând prin cele 7 Manifeste renunţarea la tradiţionalism ,neobligând pe nimeni să-i urmeze exemplul[5] ,sperând sa acceadă astfel la puritatea primitivă a lucrurilor reducând la "tabula rasa" conceptul de poezie .

Primitivismul nu reprezintă decât o cercetare a primitivului care, procura artiştilor de la începutul secolului douăzeci noi surse de reprezentare , de reinventare artistică. Însă primitivul acum nu este perceput ca întoarcere la origini ci ca un punct de plecare , ca un model estetic din care dadaiştii vor prelua sunete şi ritmuri noi pe care Tristan Tzara îl va aborda progresiv. După celebrul Gordon Frederick Browning abstractul este punctul de atracţie al poemelor negre ale lui Tristan Tzara [6]de unde decurge principiul impersonal al poeziilor sale . Într-o scrisoare adresată lui Jacques Doucet legată de volumul "25 de poeme", autorul lasă să se înţeleagă intenţiile sale legate de utilizarea poeziilor negre : "*Adaug la manuscrisul celor 25 de poeme o notă despre poezie care ar putea servi de prefaţă , o notă despre poezia neagră , care mă preocupa mult în acel moment (tradusesem mai mult de 40 de poezii negre) şi câteva poeme din 1917pâna în 1918 .Aceste scrieri vor da o imagine exactă, de preocupările mele din 1916 pâna în epoca care se termina cu manifestul meu Dada din 1918(martie 1918)"*

Dar de ce a ales poezia africană ? Ca prim argument pentru a răspunde la această întrebare putem face referire la oralitatea poeziei, la melodia frazei africane care ne trimite cu gândul la ritualurile desfăşurate cu diverse ocazii şi care însoţite de un dans specific răspundeau nevoilor religioase şi culturale ale triburilor africane şi sunt deci strâns legate de viaţă, de realitate. Acest lucru îl urmăreşte autorul prin studierea primitivului , ,apropierea de real şi şlefuirea materialului nou relevând astfel mai multe faţete care s-au materializat în concepte ca: poezia gimnastică , concert de vocale, poem bruitist , poem static, poem

[2] Tristan Tzara , Manifest despre amorul slab şi amorul amar ,1920
[3] Apărută în *Sic*, n°21-22, sept.-oct. 1917, p.2, titlul: «Note 6 sur l'art nègre».
[4] Jean-Claude Blachere " Le modèle negre" Dekar-Paris, Nouvelles éditions africaines, 1981, p234
[5] "Scriu un manifest si nu vreau nimic, spun totuşi anumite lucruri si sunt împotriva manifestelor din principiu, după cum sunt şi împotriva principiilor… Scriu acest manifest ca sa arăt că putem face în acelaşi timp, dintr-o singură, proaspătă suflare, acţiuni opuse; sunt împotriva acţiunii; pentru continua contradicţie, pentru afirmaţie de asemenea, nu sunt nici pentru nici contra şi nu explic, fiindcă urăsc bunul simt". Tristan Tzara, *Sapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930*, Versiuni romanesti, prefata si note de Ion Pop, Editura Univers, Bucuresti, 1996
[6] Gordon Frederick Browning , The Genesis of the Dada Poem or From Dada to Aa ,Stuttgard , 1979,Pag 96-104

simultan, aranjament chimic de noţiuni etc., care lasă impresia unei defilări magice pline de culoare ,substrat, naivitate bogată şi luminoasă .

Şi poeziile din volumul ”doua zeci si cinci de poeme”apărute în anul 1918 fac trimiteri subtile la primitivism :

”vibraţie a negrului
în sângele tău
în sângele tău plin de inteligență și
înţelepciune de amiază
un ochi albastru încreţit într-o sticlă
clară
te iubesc
te iubesc…(sticla traversează paşnic).

Elementele prezentate se succed ca-ntr-un vârtej ameţitor ,ca într-un dans frenetic tribal:

”*gheaţa se sparge o lampă fuge şi trompeta galbenă e plămânul tău şi pătrat dinţii stelei timbre staţie de dragă-floarecămaşă ceasul întoarce-te întoarce-te pietre ale negrului*
în inima rece eu sunt singur şi ştiu asta sunt singur şi dansez doamne tu ştii că îmi place verde şi subţire pentru că îmi place mult aici roţi uriaşe care zdrobesc aur ce îngheaţă mereu
păşeşte pe capetele picioarelor mele
goleşte-mi ochii şi muşcă steaua
pe care am pozat-o între dinţii tăi fluieră
*prinţul vioară fluieră albul păsărilor”(*înțelept dans martie)

Desigur non sensul este o constantă a operei sale, care este alimentat de cultura africană puţin cunoscută, căutând aici o soluţie necesităţii acute de reînnoire resimţită din punct de vedere stilistic în poezia modernă. În ceea ce priveşte ritmul poeziilor domniei sale , putem afirma că s-a urmărit realizarea unui echilibru între ceea ce se spune și modul cum se spune , muzicalitatea fiind foarte prezentă .Tocmai prin lipsa oricărei reguli de interpretare autorul îşi atinge obiectivul și anume acela de a suscita în cititorul /auditor un sentiment de revoltă o ”furtună”care-l apropie de puritatea iniţială a omenirii , de primitiv unde natura era cea care dicta; educându-și auditorul în spiritul dadaist.

Autorul- interpret are toata libertatea de interpretare făcând legătura între sensibilitatea modernă și tehnica primitivă :”Actorul trebuie să adaoge la vocea și la mişcările primitive și zgomotele , încât expresia exterioară să se adapteze sensului poeziei. Artistul are libertatea să aranjeze și să compună mișcări și zgomote în felul său personal de a înţelege poemul”[7]. Muzica poemului din vocale porneşte de la concepţia conform căreia vocala este considerata un nucleu iar sunetul primitiv comparabil cu nota muzicala[8]:”plec de la variaţiile care se înlănţuie de-a lungul scheletului inteligibil ; de la acest contrast între abstract și real iese o nouă diferenţiere în exteriorul însuşi al poemului paralel cu ideile pictorilor cubişti care folosesc materiale diverse”

Din haosul primitiv el spera să vadă răsărind *soarele vieţii* ,pentru că gandirea se face ”în gură” și spontan ,doar aşa vede el posibilă depăşirea contingenţelor scrisului care nu mai erau suficiente pentru a exprima totalitatea voinţei și putinţei umane.

Poezia” trăieşte în primul rând pentru funcţiunile de dans, religie, muzică şi muncă”.[9] Ca şi limba „zaum” inventată de futuristul rus Hlebnikov, limba „maori” a lui Tzara

[7] Tristan Tzara , Opere complete , vol 1 Flamarion 1975, p.552
[8] Henry Behar , Tristan Tzara , traducere de Alina Savin , editura Junimea, 2005 pag 51 apud op cit.p 552
[9] Tristan Tzara , Op cit.

reprezintă în fond un avatar al aceleiaşi căutări a unui cod poetic ingenuu, propriu numai poeziei, independent de limbajul comunicării obişnuite, fatalmente degradat prin uzaj şi vulgarizare.

Ritmul poetic aşa cum i s-a revelat autorului din poeziile africane devine primordial si evoluează în opera sa către ritmul popular . Repetiţia este principiul poeziei orale tradiţionale , principiu pe care Tzara l-a adoptat , reprezentativ fiind în acest sens ”Cantecul Dada”:

cântul unui dadaist
ce era dada de dor
ce era deci dadaist
ca toţi dadaii de dor
un şarpe purta eşarpe
el închise brusc supapa
şi-n eşarpe-n piei de şarpe
merse-a-mbrăţişa pe papa.

Acest stil adoptat se doreşte a fi realizarea unui ritm al vieţii dar şi al unuia vital prin şocul emoţional produs cu scopul de a educa .

Tristan Tzara refuzând un tip de artă și de civilizaţie guvernate de gândire , caută o expresie spontană, pe care o regăseşte în arta primitivă si pe care o poate reda în mai multe registre și planuri estetice și artistice.

Poezia primitivă devine astfel un element compensator în poetica modernă însă putem afirma că nu este singurul element pe care se bazează întreaga estetica dadaistă .

Găsim important să precizăm că pe lângă aceasăa oralitate proprie nu doar popoarelor africane pe care autorul a dorit să o introducă ca o direcţie dadaistă , autorul a propus un întreg program estetic care are la baza non-sensul, negarea și de ce nu neg area negării .El propune poeme- tablou care implică și muzica , și spectacolul, și arta .Serile negre dadaiste de la Zurich erau lungi poeme de mişcare în care se împleteau mijloacele auditive cu cele vizuale ,culorile și zgomotul urmărind să agaseze simţurile și să creeze o atmosferă insuportabilă si totodată o reacţie pe măsură. Măștile și costumele sunt un element important ale acestor seri , vulgaritatea lor urmăreşte să completeze paleta emoţiilor , să răscolească întregul sistem psihologic prin funcţia divină , supranaturală pe care acestea o aveau servind ceremoniilor de iniţiere sau , unor dansuri rituale.

Publicul spectator iniţiat în noua lume devine părtaş în descoperirea noutăţii pe care o trăieşte cu intensitate maximă, și are posibilitatea de a alege viața pe care o trăiește.

Tzara doreşte să înapoieze umanului ideea de fraternitate care se poate naşte doar în intensitate, intensitate a clipei traita la maxim generata de spontaneitate.

Henri Behar în studiul sau ”Tristan Tzara si spontaneitatea” evidențiază importanța spontanului în estetica dadistă pentru că ”Dada dorea să facă din poezie un mod de viață , a cărei rădăcină adâncă se confundă cu structura primitivă a vieţii afective ”.Răscolind în adâncurile afective , cauţi în profunzimea conştiinţei propriu eu care rătăceşte în van până la momentul exorcizării .Însa nu putem afirma ca serile negre dadaiste si-au atins scopul în totalitate , reacţii au existat traduse fie prin plicts , fie prin participare activă, însă niciodată spectatorii nu au înlăturat actorii de pe scenă și să continue ei spectacolul .

Invitaţia autorului nu este una de a avea o viață tumultoasă ca în serile dadaiste ci una domestică , naturală aşa cum o aveau primitivii fiind sursa unei fericiri continue sugestive fiind în acest sens cuvintele autorului ” *Celălat frate al meu e naiv și e bun și râde. Mănâncă în Africa și de-a lungul insulelor oceaniene”* Autorul doreşte astfel să propună drept model pentru europeni cultura africană, considerând-o singura capabilă să se sustragă infernului condiţiei umane.

Bibliografia autorului studiat:

1. Tristan Tzara, , Opere complete , Editura Flamarion, Paris, 1975,
2. Tristan Tzara , Doua zeci si cinci poeme, Editura Vinea, București, 1998
3. Tristan Tzara, Note sur l' art moderne, http://www.n3krozoft.com/_xxbcf67373.TMP/doc/dada/art_negre.1917.html
4. Tristan Tzara, *Sapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ, 1925-1930,* Versiuni romanesti, prefata si note de Ion Pop, Editura Univers, Bucuresti, 1996

Bibliografia studiilor critice:

1. Behar Henri, " Le théâtre dada et surréaliste", editions Gallimard , Paris, 1979
2. Behar Henri , Tristan Tzara , traducere de Alina Savin , editura Junimea, 2005
3. Blachere Jean Claude ,Le modèle negre. Aspects littéraires du mythe primitiviste au XX-e siècle chez Apollinaire, Cendras, Tzara, éditions NEA, Paris, 1981
4. Browning Gordon Frederick : Tristan Tzara –The genesis of the dada poem , Stuttgard, 1979
5. Laude Jean , La peinture francaise 1905-1914 et l art negre .Contribution a l etude des sources du fauvisme et du cubisme , éditions Klincksieck 1968
6. Laude Jean , Les arts de l'Afrique noire, editions Les livres de poche , 1966

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652

ANTONINA SILVIA FRANDEŞ ANDONE
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

THE PROBLEM OF ALCOHOLISM IN THE INTER-WAR RELIGIOUS CALENDARS

Abstract: The editors of religious journals recurrented in their articles on certain decadent manifestations, sins and vices, which degraded man's life and society's life as well, taking as an example the homilies of the Three Holy Hierarchs, concentrated on the principals of Christian moral and on their application in life.
The problem of alcoholism was permanent in calendars'pages, treatead from varied perspectives, but having as a single goal the public stigmatization of those possesed by this suffering.
The Patriarch itself took a position in this matter.Bitterly he concluded that the number of pubs increased and he acused the authorities for bringing non-Romanian colonists (the Jewes had most pubs) to exploit the natives.
Having in view that the great majority of villagers (as they were the main readers of calendars) were recently thought to read and had no experience in sophisticated readings, the editors of the calendars suggested as a main literary form the story or other literary genres inspired from the folklore.

Keywords:alcoholism problem ,religious calendars,Christian morality, moralizing stories, inter-war period.

Redactorii periodicelor religioase au revenit neîncetat în articolele lor asupra unor manifestări decadente, păcate şi vicii care descompuneau viaţa omului şi a societăţii, luând ca pildă omiliile Sfinţilor Trei Ierarhi concentrate pe principiile moralei creştine şi aplicarea lor în viaţă. Întâlnim mai des scrieri axate pe bogăţia nedreaptă, cămătărie, beţie,invidie şi mânie.

Nelipsită în paginile calendarelor interbelice este problema alcoolismului, tratată din perspective variate dar având ca unică ţintă stigmatizarea publică a celor stăpâniţi de această patimă. Alcoolicii pot fi încadraţi într-o categorie a marginalilor, ca şi ţiganii de altfel, pe care societatea refuză să îi accepte, considerându-i diferiţi şi periculoşi.

Chestiunea alcoolismului era deosebit de importantă în perioada interbelică atâta timp cât i se consacrau frecvent articole în publicaţiile religioase. *Calendarul Mureşului pe anul comun 1927* aduce în prim plan păcatul beţiei publicând trei articole succesive pe această temă : „Cine a iscodit rachiul?", „Cam cât se bea la noi", „Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului".Se prezintă o statistică (sursa nu este precizată) îngrijorătoare a consumului de alcool din Ardeal : „40 kg de vinars, 12 kg de vin şi 200 kg de bere" per locuitor pe an, exceptând copiii. De asemenea s-a constatat că numărul crâşmelor ajunsese la 20.000 iar cifra consumatorii de alcool era cam de 1,5 milioane dintr-un total de 5 milioane de locuitori. În consecinţă alcoolismul este văzut ca principala cauză a stării materiale precare a majorităţii populaţiei, îndeosebi a celei rurale, dar în acelaşi timp şi a degradării lor spirituale.

Alcoolismul, fiind în esenţă o problemă socială, implică aspecte ce ţin de istoria identificării naţionale. Crâşmarii evrei erau portretizaţi ca personaje negative tipice:„aproape 3 din 4 părţi străini, se îngraşă cu munca băută a beţivilor".

Pentru a fi şi mai elocventă această stare de fapt se aduce ca sprijin cartea „Împotriva beţiei" a Patriarhului Miron Cristea. Plin de amărăciune, patriarhul constata că numărul

cârciumilor a sporit atât în Ardeal cât şi în Bucovina chiar cu concursul autorităţilor. Mai mult autorităţile amintite, catalogate „fără milă”, „au făcut adevărate colonizări de neromâni, care au început să exploateze pe autohtoni”. Referinţa se face tot la, care, prin tradiţie se ocupau cu negustoria şi cămătăria, starea lor materială superioară celei a majorităţii populaţiei fiind pusă pe seama unor presupuse înşelătorii şi hoţii. Dovezi clare aduce în acest sens patriarhul Miron Cristea, informat la rândul său de subprefectul unui judeţ: în urma unor analize s-a dovedit că rachiul conţinea var sau vitriol. Toate aceste atentate la sănătatea, starea socială şi materială a românilor cu repercursiuni asupra integrităţii lor morale şi spirituale, nu au putut fi trecute cu vederea de Biserică, care şi-a exprimat vehement poziţia. Cu durere se concluziona că neamul nostru era ruinat „cu precugetare”.

Drept urmare scumpirea băuturilor alcoolice era considerată binevenită ca măsură de reducere a consumului de alcool. Se recomandă adoptarea modelului altor popoare care s-au mai confruntat cu această problemă. Se aminteşte de eşecul american al prohibiţiei şi se elogiază sistemul suedez de succes în stăvilirea beţiei. Acesta a acţionat pe fondul unei populaţii cu un nivel cultural ridicat întrucât analfabetismul era eradicat şi fiecare familie lectura frecvent pe lângă Biblie „tot felul de cărţi ,un călindar şi câte o foaie săptămânală, ca să ştie ce se întâmplă în lume şi în ţară.”[1]

Conducătorii, preoţii, învăţătorii şi medicii şi-au unit forţele pentru a găsi soluţii viabile pentru scăparea ţării de plaga alcoolismului. După încercări nereuşite, în 1909, în timpul unei greve muncitoreşti, s-a luat decizia opririi comercializării oricărei băuturi alcoolice şi rezultatele au fost uimitoare. Ulterior medicul Ion Bratt a propus şi promovat reglementarea vânzării de alcool. Legea prevedea următoarele: numai statul putea comercializa băuturi alcoolice; introducerea unei „cărţi” pe baza căreia cetăţenii peste 18 ani, care nu s-au îmbătat niciodată şi nu au fost pedepsiţi de justiţie, puteau cumpăra alcool; în restaurante puteau comanda băuturi (maxim un litru) doar cei care comandau şi mâncare. Deşi astfel de demersuri au fost costisitoare pentru stat, reuşita sistemului a compensat cheltuielile şi a adus Suediei „cumineţenia, fericirea şi buna stare materială” râvnite şi de alte ţări. Autorul articolului recomandă autorităţilor române aplicarea unor măsuri similare pentru a face şi ţării noastre „un mare bine”.

Pornind de la ideea că locuitorii satelor în marea lor majoritate de-abia erau alfabetizaţi şi nu aveau exerciţiu în lecturi mai sofisticate, redactorii calendarelor propuneau ca formă predilectă povestirea sau alte genuri literare inspirate din folclor. Putem vedea astfel(pe aceeaşi temă) legende („Legenda rachiului”, „Cine a iscodit rachiul?”), povestiri („Stăpânul înţelept”), vorbe înţelepte,versuri („Cârciumarul şi diavolul”).

„Legenda rachiului” are ca personaje centrale pe Sfântul Vasile şi pe diavol. Această alăturare antagonică de forţe apare frecvent în povestiri.

În tradiţia populară, Sfântul Vasile apare cu mai multe "chipuri".El este perceput ca având mare putere asupra diavolilor, cu rugăciunile sale scoţând duhurile rele şi necurate din oameni, animale, locuinţe bântuite şi îndepărtând farmecele.

Având multe asemănări cu „Stan Păţitul”sau „Dănilă Prepeleac” din opera lui Ion Creangă, această legendă propulsează în conştiinţa cititorilor nu un personaj rupt din rândurile lor, ci o figură religioasă, cu autoritate morală, căreia românii îi aduceau o cinste deosebită. Cu toate acestea, plasarea sfântului în context, îl coboară direct în satul românesc, unde împrumută comportamentul şi limbajul autohton.

De regulă, personajele malefice din lumea basmelor, în confruntarea cu oamenii, pierd bătălia. În basmele lui Creangă, ca şi în majoritatea celorlalte creaţii de acest tip, specifice spaţiului românesc, diavolul aparţine celui de-al doilea tip demonic: diavolul ludic.

[1] *Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului* în *Calendarul Mureşului pe anul comun 1927*,Tipografia „Librăria Nouă”, Reghin, 1926, pp.71-72

Camuflarea răului vine sub formă de argat, aşa cum în poveştile lui Creangă diavolul ia formă tot de slugă. Limbajul este similar, diavolul fiind identificat cu toate sinonimele care circulau în popor: „dracul", „ucigă-l toaca", „necuratul".

Naraţiunea debutează prin plecarea sfântului la târg în căutarea unui argat. Diavolul, plin de vicleşug, se oferă pentru această slujbă. Între cei doi se stabilesc termenii relaţiei stăpân-argat, fără vreo suspiciune din partea sfântului atâta timp cât argatul îşi făcea datoria fără cusur. Câştigând încrederea stăpânului, diavolul-argat a găsit momentul prielnic să-şi pună planul premeditat în aplicare: a plantat într-una din zile o livadă miraculoasă de pruni care l-a uimit până şi pe sfânt cu rodnicia sa. Abundenţa fructelor a fost prilej de dărnicie căci, deşi au fost împărţite cu generozitate tuturor, ele nu păreau a se termina. De aceea, tot diavolul, mimând ingeniozitatea, a venit cu ideea salvatoare de a prepara o „licoare care să mai înveselească sufletele bieţilor muritori".[2] Primind aprobarea sfântului, indus în eroare de argatul credincios, diavolul a început a construi un sistem nemaivăzut, strămoşul cazanului de fiert ţuică de mai târziu.

Şi precum în orice poveste lucrurile depăşesc graniţele verosimilului, se spune că diavolul a mai ucis trei lighioane (un leu, un porc şi o maimuţă) pe care le-a aruncat să fiarbă împreună cu prunele. În lipsa Sfântului Vasile, necuratul a împărţit băutură peste măsură tuturor doritorilor. Întors acasă stăpânul îi găsi pe toţi într-o stare de nedescris şi vru să-l certe pe argat dar acesta se făcu nevăzut.

Această legendă nu spune doar cum s-a inventat ţuica, ci explică şi motivul discordiei arhicunoscute dintre diavol şi Sfântul Vasile. Geneza *Molitfelor* sale (cele mai puternice rugăciuni ortodoxe de exorcizare) rezidă, potrivit legendei, în supărarea sfântului pe diavol tocmai pentru răul provocat de diavol oamenilor prin prepararea rachiului. La final se mai vine cu o lămurire: animalele fierte în băutură au avut scopul de a împrumuta din caracterul lor consumatorilor de alcool.

Iată cum, prin modalităţi literare de inspiraţie folclorică, Biserica încerca să transmită credincioşilor precepte morale şi de conduită, arătându-le că alcoolul avea origini diavoleşti iar consumul nemăsurat al acestuia duce la dezumanizare.

Calendarul Mureşului propune o altă variantă de legendă cu aceeaşi tematică, prelucrată după Tolstoi. În acest caz protagoniştii sunt diavolul, un ţăran sărac şi Lucifer.

Ţăranul a plecat la câmp doar cu o bucată de pâine. La amiază, ostenit şi flămând, nu mai găseşte pâinea. Necuratul o furase cu gândul că omul se va supăra şi va înjura. Însă, spre necazul său, ţăranul se sătură cu apă şi în loc să blesteme, zise: „s-o mănânce sănătos".

După cele întâmplate dracul se duse în iad şi-i povesti lui Lucifer întâmplarea, care, îl acuză de incompetenţă şi-i impune o perioadă de trei ani ca termen de ispitire şi pierzanie a ţăranului cu pricina. Neîndeplinirea acestei sarcini ducea la pedeapsă: scăldarea în apă sfinţită. Speriat de această perspectivă, diavolul, a luat chip de flăcău şi a intrat slugă la ţăran. Obţinând recolte bune omul, sfătuit de flăcăul-diavol, prepară rachiu din grâne. Totodată oamenii fură iniţiaţi în consumul de alcool, fapt considerat de diavol ca o izbândă a sa. Diavolul, însoţit de căpetenia întunericului, au urmărit apoi comportamentul ţăranului şi a apropiaţilor lui , influenţaţi fiind de băuturile consumate. Orice urmă de bună voinţă dispăruse fiind înlocuită de înjurături, răutate, viclenie, violenţă, într-un cuvânt degradare umană. În schimb sângele dobitocesc a ieşit la iveală, oamenii băutori comportându-se pe rând vicleni ca vulpile, turbaţi ca lupii, şi-n cele din urmă josnici ca porcii. Diavolul a explicat că toate acestea erau urmările bogăţiei pentru că din excesul de bucate s-a făcut rachiu, iar cei bogaţi se gândeau mai mult cum să petreacă decât săracii. Diavolul a fost răsplătit pentru această „invenţie"distrugătoare de oameni cu o funcţie mai înaltă.

[2] P.Rădulescu, *Legenda rachiului* în *„Clujul românesc", calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1926,* anul IV, Institutul de arte grafice, editura şi librărie „Cartea românească" S.A., Cluj

Preoţii vedeau în calendare un alt amvon de propovăduire a învăţăturilor creştine şi nu numai. *Predica pentru combaterea alcoolismului*[3], al cărei autor nu este precizat, conţine, pe lângă obişnuitele trimiteri la exemple biblice de abstinenţă, ample informaţii despre efectele nefaste ale alcoolismului preluate din istorie, din presa internaţională a vremii, din statistici universitare ori ale unor cercetători contemporani în domeniul medicinei.

Autorul porneşte în demersul său de la cuvintele proorocului Isaia : „Vai celor ce umblă după beutură beţivă, că vinul îi arde pe ei" (cap. V, v. 12) dorind astfel să tragă încă de la început un semnal de alarmă în ceea ce priveşte consumul exagerat de alcool, cu efecte devastatoare asupra sănătăţii trupeşti şi sufleteşti a oamenilor. Se subliniază străduinţele Bisericii din cele mai vechi timpuri de a sfătui prin paginile Sfintei Scripturi sau prin serviciile divine creştinii spre cumpătare şi trezvie. Alte îndemnuri şi porunci sunt amintite ca repere spirituale importante pentru o conduită abstinentă: „Ascultă fiule,nu fi beţiv, că tot beţivul va sărăci şi tot ameţitul se va îmbrăca în zdrenţe"[4]; „Vin, cât să te îmbeţi, să nu beai şi să nu meargă cu tine în calea ta beţia"[5] iar Sfântul Apostol Pavel îndeamnă pe creştini „ a nu se îmbăta cu vin" întru care este desfrânarea, ci a căuta să se umple de Duhul Sfânt.[6] Deşi urmările neascultării poveţelor Bisericii sunt cutremurătoare : focul (beţiei) îi „va arde pe cei ce umblă după beutură beţivă mistuindu-i cu totul, încât doar ţărână şi pulbere să mai rămână pe urmele lor"[7], totuşi mulţi membri ai Bisericii, inconştienţi că flagelul alcoolului „nu-i înghite numai pe ei, ci îşi întinde mrejile nevăzute, dar cu atât mai fioroase, şi asupra urmaşilor", continuau să se complacă în această situaţie.

O atentă analiză a efectelor consumului de alcool asupra nou născuţilor din Europa şi din ţara noastră configurează cea de-a doua parte a acestei predici. Ignoranţa sau nepăsarea unor femei, consumatoare de alcool în timpul sarcinii sau alăptării, a avut drept consecinţă o cotă foarte ridicată a morbidităţii şi mortalităţii infantile. Aici autorul porneşte de la argumentele religioase şi treptat le înlocuieşte cu cele ştiinţifice. Se aminteşte episodul biblic când îngerul a vestit naşterea lui Samson şi a oprit pe mama lui de la băutură pentru că numai astfel putea să se nască un copil zdravăn trupeşte şi sufleteşte. Apoi aduce în sprijinul argumentaţiei sale statistici naţionale[8] referitoare la rata mortalităţii infantile: o treime din totalul nou-născuţilor. Cauzele par a fi îngrijirea precară care li se acordă nou născuţilor dar mai ales afectarea gravă a sistemului imunitar din cauza alcoolismului părinţilor.

După cercetările întreprinse de „medici iscusiţi" (se pomeneşte aici numele unui fost profesor al Universităţii din Cluj – Carol Lechner) s-a constatat că această plagă s-a extins şi asupra elevilor. Concluzia la care s-a ajuns era că cei care nu consumau deloc alcool aveau rezultate mai bune la învăţătură decât cei care „gustau" o dată sau de ori pe zi. Investigaţia a scos la iveală şi pe cei care i-au îndemnat să consume alcool iar procentele sunt grăitoare în acest sens: 62% au fost îndemnaţi de părinţi, 18,5 % au fost sfătuiţi de medici şi 19,5% de alte persoane. În acest caz autorul spune că preoţii ar trebui să facă front comun cu părinţii şi şcoala şi să-i prevină pe elevi referitor la consecinţele consumului de alcool.

Mărturia medicului Clark din Londra cu privire la bolnavii din spitalul său aduce noi dovezi incriminatoare consumului de alcool: 7 din 10 pacienţi sufereau din cauza alcoolismului, fapt ce-l îndemna să renunţe la profesia de medic pentru a lupta împotriva alcoolului.

---

[3] *Predică pentru combaterea alcoolismului* în *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul comun 1933,* anul XI, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1933, pp.81-92

[4] *„Pildele înţeleptului S olomon",* capitolul XXIII, versetele 18-20

[5] *Cartea lui Tovit,* capitolul IV, versetul 20

[6] *Episola Sf. Ap. Pavel către Efeseni,* capitolul V, versetul 18

[7] *idem,* capitolul V, versetul 24

[8] n.n. nu se precizează anul şi sursa

Un alt cercetător al fenomenului este medicul Bunge, profesor la Universitatea din Basel. Acesta numeşte alcoolul „otrava nervilor" întrucât cele mai mari „stricăciuni" se produceau asupra sistemului nervos al împătimiţilor de alcool. Sub influenţa băuturilor echilibrul sufletesc se tulbură iar simţul moral se tâmpeşte. Cu ajutorul alcoolului se trezesc instinctele josnice şi pornirile păcătoase. S-a dovedit că 70% dintre criminali şi alienaţi mintali provin din rândul nenorociţilor căzuţi în patima beţiei. Pe lângă repercursiunile asupra sănătăţii individului mai grave sunt considerate consecinţele asupra generaţiilor viitoare care, potrivit învăţăturii creştine, trebuie să ispăşească păcatele strămoşilor.

Potrivit studiilor întreprinse, consumarea alcoolului ar fi fost deseori şi cauza tuberculozei întrucât părinţii alcoolici dădeau naştere unor generaţii predispuse la acest tip de boli.

Societăţile de asigurare au prezentat la rândul lor rezultatele propriilor sondaje arătând că nu doar alcoolicii au de suferit ci şi consumatorii unor cantităţi moderate de alcool erau ameninţaţi să moară mai timpuriu.

Ca o concluzie tragi-comică la toate experienţele prezentate şi la toate demersurile făcute redăm cuvintele profesorului Bunge de la Universitatea din Basel: „Oamenii beau, când se întâlnesc şi beau, când se despărţesc. Beau când sunt flămânzi, ca să-şi astâmpere foamea, şi beau când sunt sătui, ca să-şi înteţească apetitul;beau când e frig ca să se încălzească şi beau, când e cald, ca să se răcorească. Beau când sunt somnoroşi, ca să le treacă somnul, iar când nu pot dormi, beau ca să adoarmă. Beau când sunt supăraţi şi beau când sunt veseli. Beau la botez şi beau la pomană..."[9] Aşadar consumul de alcool nu scăzuse ci, dimpotrivă, crescuse şi se răspândise şi în rândul femeilor şi copiilor.

Se analizează în continuare beneficiile prohibiţiei americane pe mai multe planuri:sporirea depunerilor bancare, creşterea numărului asigurărilor de viaţă şi nu în ultimul rând un randament mult mai crescut al muncii angajaţilor. Pe de altă parte averile bisericeşti au crescut iar sarcinile societăţilor de binefacere s-au redus.

Pornind de la aceste realităţi, Harding, un fost preşedintele american , a recomandat compatrioţilor abstinenţa totală în speranţa că pe viitor băuturile vor fi dispărut şi din memoria americanilor. Dar, la doar câteva luni de la publicarea predicii din *Calendar* (aprilie 1933), preşedintele Roosvelt a abolit prohibiţia, pentru a combate alt efect negativ – mafia.

Influenţaţi de americani, şi europenii s-au mobilizat în combaterea sistematică şi bine organizată a alcoolismului, exemple dându-se sistemul din Suedia şi tendinţele prohibitive din Cehoslovacia.

În partea a treia se face o incursiune în istoria românilor, valorificându-se pilda dacilor convinşi de preotul Deceneu să stârpească viţa de vie de pe cuprinsul ţării, din motive ce ţineau mai mult de strategii de apărare decât pur morale. Dar faptul în sine era luat ca reper fundamental pe care apoi să poată construi pledoaria pentru creşterea calităţii vieţii spirituale dar şi materiale prin legiferarea consumului de alcool.

Presa transilvăneană din 1845[10] pleda prin intermediul unor articole pentru reducerea alcoolismului. De această dată apelul se face către preoţime, recunoscută ca o autoritate cu mare putere de influenţă asupra poporului. Clerul este sfătuit să aplice prevederile unei circulare vlădiceşti, care cuprindea măsuri clare pentru orice situaţie care implica consumul de alcool.

[9] *Predică pentru combaterea alcoolismului* în *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul comun 1933,* anul XI, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1933, p. 86
[10] Gazeta Transilvaniei ,nr. 73, Braşov, 1845

Având la bază principii duhovniceşti şi pedagogice, îndemnurile vlădiceşti vizează consilierea cu mult tact a creştinilor „fără să întrebuinţeze mijloace silnice, nici ameninţări”[11] pentru ca cei în cauză să decidă prin liberă voinţă renunţarea la alcool. Mai mult, li se spune preoţilor să nu permită beţivilor să depună în biserică jurăminte pe care apoi nu le vor putea duce al îndeplinire, în schimb să profite de spaţiul intim al spovedaniei pentru a dojeni părinteşte pe cei care nu puteau renunţa la băutură. Un fapt mai neobişnuit pentru slujitorii Domnului ar fi fost întocmirea unei condici în care să ţină evidenţa celor dornici să se lase de băutură şi a băutorilor cumpătaţi. Ulterior ar fi trebuit trimise ,din trei în trei luni, rapoarte forurilor ierarhice, cu privire la progresele făcute. Prin intervenţii diplomate se va încerca limitarea consumului de băuturi alcoolice şi-n alte circumstanţe strâns legate de obiceiurile creştine: botezuri, nunţi şi parastase. Pe data de 1 octombrie a fiecărui an ar fi trebuit organizată o serbare cu procesiune pentru a celebra pe cei care ar fi reuşit să se dezbare de patima băuturii.

Cu regret autorul constată că aceste măsuri nu s-au aplicat şi ţara noastră în loc să progreseze în intervalul de 80 de ani, scurs de la publicarea îndemnurilor vlădiceşti şi până la momentul redactării acestei predici, a ajuns în situaţia ca Sfântul Sinod să ceară intervenţia statului pentru înfrânarea alcoolismului.

Alte date statistice, care să arate până unde s-a întins flagelul alcoolismului, sunt prezentate ca dovezi de netăgăduit ale eşecului profesional, morbidităţii şi mortalităţii în România.

Se mai aminteşte faptul că cei care au dat primii alarma în combaterea beţiei au fost tot din cadrul Bisericii: în anul 1832 un cântăreţ bisericesc a publicat o broşură cu titlul „Îndreptătorul beţivilor” iar în 1854 un protopop a tipărit cărticica „Înfricoşatele stricăciuni ale beuturii de vinars”.

După un secol de tatonări şi încercări fără rezultat, Sfântul Sinod a decis în şedinţa din 23 februarie 1929 să ceară guvernului votarea unei legi pentru a împuţina numărul cârciumilor la oraşe şi la sate. De asemenea se cere implicarea obligatorie a tuturor factorilor de stat în susţinerea acestei cauze nobile: „Numai aşa, conlucrând cu toţii, vom contribui la izbăvirea poporului de primejdia alcoolismului”.[12] Oricum Biserica îşi continua lupta şi de una singură pentru că Sfântul Sinod a mai luat o hotărâre în aceeaşi şedinţă prin care se stabilea ca întâia duminică din luna iunie să fie zi de propagandă pentru temperanţă şi combaterea alcoolismului.

Predica se încheie cu apelul însufleţit către întreaga naţie română de a se înrola în „lupta sfântă a desrobirii neamului românesc din patima beţiei”[13].Ceea ce la prima vedere pare o problemă de ordin social, în care Biserica s-a implicat prin mijloacele-i specifice, are de fapt un substrat mult mai profund. Bătălia devine o luptă a sufletului contra trupului, o luptă a raţiunii luminate contra instinctelor întunecate, o luptă a lui Dumnezeu contra Satanei.

Preotul Gavril Câmpeanu dă expresie aceleaşi probleme sub o altă titulatură. El îi compară pe beţivi cu cei care suferă de diferite boli şi-i cuprinde pe toţi în aceeaşi categorie: „nefericiţii satelor”[14]. Ambele categorii trebuie să inspire milă creştinilor adevăraţi, dar cei

[11] *Predică pentru combaterea alcoolismului* în *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul comun 1933,* anul XI, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1933, p. 89

[12] *Predică pentru combaterea alcoolismului* în *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul comun 1933,* anul XI, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1933, p. 91

[13] *Predică pentru combaterea alcoolismului* în *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul comun 1933,* anul XI, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1933, p. 92

[14] *Calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1926*,anul IV, Cluj, Institut de arte grafice , editură şi librărie „Cartea Românească” S.A., pp.85-86

din prima categorie au nevoie, potrivit autorului, de toată puterea de convingere de a renunţa la băutură. Dacă în cazul loviţilor de soartă ajutorul material era potrivit cu învăţătura creştină referitoare la milostenia faţă de aproapele, în cazul beţivilor datoria credincioşilor era nu de a-i hrăni sau îmbrăca, ci de a le oferi sprijin moral pentru a se recupera moral.

O scurtă istorioară evidenţiază urmările nefaste ale alcoolismului în familie într-o manieră foarte simplă. Un beţiv se îndrepta spre cârciumă pe timp de iarnă, înotând prin zăpadă. Privind înapoi observă pe copilul său cel mic urmându-l. Certându-l, bărbatul rămâne străfulgerat de răspunsul fiului său, şi anume: „Nu te teme, tată dragă, eu păşesc pe urmele tale." Conştientizând în acel moment faptul că el constituia, ca părinte, exemplul cel mai influent asupra copilului său, decise să se întoarcă acasă şi să renunţe la obiceiul de a mai frecventa crâşma. De această dată Dumnezeu lucrase prin inocenţa fiului, care la rândul ei declanşase dragostea părintească şi salvase sufletul acelui tată.

Ca o variaţie pe aceeaşi temă este o transpunere în versuri „Cârciumarul şi diavolul"(o scrisoare şi un răspuns) a autorului Vichentie Mocanu. O vorbă populară denumeşte cârciuma „casa diavolului", deci şi asocierea cârciumarului cu diavolul pare un lucru arhicunoscut în mediul sătesc. Imaginea cârciumarului este contradictorie: cei avizi de alcool îl consideră omul potrivit la locul potrivit însă ceilalţi, cu mintea mai lucidă, văd în el omul diavolului, angrenat în tot felul de nelegiuiri, ahtiat după câştig ilicit, nepăsător la soarta celor care-şi cheltuiau şi ultimul ban pe o băutură contrafăcută. Tocmai aceste aspecte reies din poezie: dorinţa de îmbogăţire - „Vreau ca banii mei să crească, /Şi să fac avere mare."[15], „Câştiga-vom de minune:/Tu suflete, eu dobânzi."[16] ; pactul cu diavolul - „ Pentru ca să-mi reuşească,/ Acest plan, şi să merg bine,/ Am pus gând, o frate diavol,/ Să mă însoţesc cu tine.", „Dragă frate Scaraoschi/Eu te rog frumos pe tine/Să primeşti cerea asta,/Ca să-ţi dau sufletul din mine"[17]; nepăsarea faţă de cei din jur şi folosirea lor pentru câştigul personal : „În crâşmă, tu adu-mi mie / Pe omul voinic, cinstit,/ Să ţi-l fac în scurt să fie / Netrebnic, bolnav, smintit./ Să-mi aduci şi pe nevasta/ Omului bun, gospodar,/Şi-ai să vezi cum ea mi-aduce /Tot porumbul din hambar./Copiii or să-i rămâe/Goi pe drumuri şi flămânzi,/...Fata care-i mai cinstită,/ Cu frică de Dumnezeu/ Ai s'o vezi cum strică lumea/ Şi trage pe toţi la rău./ Adu'n crâşmă pe oricine/ Şi pe orice funcţionar,/ Să se'nveţe la pahar/ Şi pe urmă n'ai habar."[18]; instigarea la rău sub orice formă: „Pentru că Hristos nu lasă/ Pe creştini a se'mbăta / Pe pereţi am pus reclame,/Poftă la beut să dea./Am adus şi lăutari / Ca beţivii să petreacă,/Şi femei destrăbălate,/Plăcere ca să le facă."[19]

Răspunsul diavolului punctează câteva repere ale planului malefic: „Ca-mpreună să lucrăm / Să-i băgăm pe toţi la rău.", „Într'un vas cu apă pune/Spirt metilic şi ardei,/Cenuşe şi zaharină /Şi vei face bani câţi vrei./Vitriol să pui şi var, /Şi pe urmă n-ai habar./Ai să vezi atunci cum poţi, / Ca să le iai banii la toţi./Caută să fii mereu /Tot contra lui Dumnezeu./Fii cu inima'npietrită,/Ca să-i poţi băga'n ispită".

Abundenţa articolelor dedicate luptei împotriva alcoolismului dovedesc pe de o parte faptul că problema atinsese cote înalte de gravitate, iar pe de altă parte Biserica dorea cu ardoare să-şi salveze credincioşii din ghearele acestui flagel, şi-şi mobiliza toată forţa în această direcţie.

Bibliografie

---

[15] Vichentie Mocanu , *Cârciumarul şi diavolul* în *Calendarul Vieaţa creştină*, Editura *Vieaţa creştină* ,Kolozsvár – Cluj,1942, p.133
[16]idem,p.133
[17] idem,p.133
[18] idem, p.133
[19] idem,p.133

- Biblia

Publicaţii:

- *Gazeta Transilvaniei* ,nr. 73, Braşov, 1845.

Articole :

- *Cum se apără alte popoare de primejdiile alcoolismului* în *Calendarul Mureşului pe anul comun 1927,*Tipografia „Librăria Nouă", Reghin, 1926.
- Mocanu, Vichentie , *Cârciumarul şi diavolul* în *Calendarul Vieaţa creştină*, Editura *Vieaţa creştină*, Kolozsvár – Cluj,1942 .
- *Predică pentru combaterea alcoolismului* în *Clujul românesc, calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul comun 1933,* anul XI, Cluj, Tiparul Tipografiei Eparhiei Ortodoxe Române, 1933.
- Rădulescu, P., *Legenda rachiului* în *„Clujul românesc", calendarul Eparhiei Ortodoxe Române a Clujului pe anul 1926,* anul IV, Institutul de arte grafice, editură şi librărie „Cartea românească" S.A., Cluj, 1925.

RUXANDRA PETROVICI
"Al. Ioan Cuza" University of Iași

TERMINOLOGIE ET INTERFERENCES CULTURELLES DU BANKING ISLAMIQUE

Abstract: The Islamic banking was created and implemented in 1963 in an Egyptian village, Meit Ghamr in the form of a modest agricultural savings, even though the idea goes back to the 1940s. In broad terms, the Islamic banking is based on two principles: the prohibition of interest and social responsibility of the investment. We want to present the specific vocabulary compared to usual vocabulary in banking relations and also Koranic foundations which can not always be adapted to the Western world.

Keywords: banking, finance, intercultural differences, banking products, principles of action.

Adeptes ou prisonniers de la modernité et la technicité du XXI-unième siècle, nous devons tous reconnaître que la Banque fait partie de notre vie et que des termes comme compte courant, carte bancaire, virement, chèque, transfert, balance sont devenus de simples mots de la conversation quotidienne.

Conformément au Petit Robert (2009), le mot *banque* provient étiologiquement de l'italien *banca* « banc », puis « table, comptoir des changeurs ». Le *banc* vient du germanique *bank-* « siège étroit et allongé » (cf. allemand *Bank*, anglais *bench*), par l'intermédiaire du latin populaire *bancus* (cf. roumain *banca*, italien *banco, panca*, occitan et catalan *banc*, espagnol et portugais *banco*) et signifie : 1. Commerce de l'argent et des titres fiduciaires de toute nature, effets de commerce et valeurs de Bourse et 2. Établissement habilité à gérer des fonds reçus du public, employés en opérations de crédit ou en opérations financières.

Conformément au Dictionnaire d'Economie et sciences sociales (2005, p.219), *la banque* est une « entreprise particulière dénommée aussi établissement de crédit, qui reçoit des dépôts d'argent de ses clients (dépôts pour une durée inférieure à 2 ans), gère leurs moyens de paiement (cartes de crédit, chèques) et leur accorde des prêts.

Les banques (Dictionnaire d'Economie et sciences sociales, 2005, p.219) assurent le financement monétaire de l'économie par deux circuits qui mettent en relation les prêteurs et les emprunteurs : le circuit direct, les marchés de capitaux (Bourse ou le marché financier pour les capitaux à long terme et le marché monétaire pour les capitaux à court terme) où « l'emprunteur obtient directement des fonds de l'épargnant grâce à l'émission des titres (actions, obligations, billets de trésorerie) qu'il lui vend » et le circuit indirect, le système bancaire où les banques jouent le rôle « d'intermédiaire entre les prêteurs et les emprunteurs puisqu'elles fournissent des crédits à plus ou moins long terme grâce aux dépôts que leur confient leurs clients ».

Ange pendant les années riches, démon pendant les années de crise, la banque semble faire partie depuis toujours de notre société.

Certains chercheurs considèrent que les premiers banquiers ont été les personnes qui effectuaient des échanges d'argent. Ainsi le moment de l'apparition de la banque est associé à la création et la circulation de la monnaie métallique. D'autres chercheurs associent la notion de banque au moment où un certain groupe de personnes a eu l'idée de recevoir les

disponibilités d'argent sous forme de dépôt de ceux qui voulaient économiser et, utilisant ces sommes, offrir des emprunts à ceux qui en avaient besoin.

Les premières preuves (Ionescu, 1994) d'une activité bancaire ont été trouvées au Prochain Orient (Babylone) et en Egypte, dans les temples qui étaient à cette époque-là, des lieux de prières et de dépôt des trésors, y compris de l'argent.

Le code de Hammourabi (XVIIIème siècle av. J.C) donnait des détails concernant les dépôts, les emprunts, les intérêts perçus et les termes de remboursement.

On ne peut pas ne pas se demander qui étaient ces prêtres, des alchimistes ou seulement des commerciaux ? Mais c'est sûr qu'ils avaient beaucoup d'influence parce que les gens avaient de la confiance en eux.

Puis, au VIème siècle avant J.C, les états-villes et les temples de la Grèce Antique ont commencé à émettre des monnaies propres, d'où la nécessité d'échanger ces monnaies, ce qui peut être considéré comme l'apparition des premières échanges de devises.

Pendant la même période, les prêtres des temples qui offraient des emprunts au peuple ont été suivis par des personnes spécialisées dans le commerce de l'argent mais ceux-là percevaient des taxes très élevées.

Après la conquête des territoires grecques, les Romans ont commencé à s'intéresser aux banques qu'ils ont immédiatement créées dans tout l'Empire, ces banques ayant la permission de solliciter une taxe dont le montant n'étaient pas limite, taxe considérée une commission et non un intérêt parce que l'intérêt était interdit. Seulement à Rome on a fixé une limite supérieure de cette taxe.

Au Moyen Age, les monastères ont continué l'activité « bancaire » tout comme les temples de l'Egypte et de la Grèce Antique. Officiellement, les « banquiers » n'avaient pas le droit de percevoir des intérêts mais ils trouvaient toujours d'autres moyens d'obtenir du profit.

Nous nous sommes ainsi retournées au début de l'activité bancaire. Pendant les 2000 ans qui se sont écoulés, on a multiplié les activités et les subtilités des activités bancaires.

Pendant la crise économique que nous traversons, le retour à une banque « religieuse », c'est-à-dire une banque qui ne perçoit plus des intérêts, semble normal. L'église chrétienne essaie elle-même la création des banques mais il semble que la banque islamique est déjà installée, même à Londres. Assistons-nous à une humanisation des banques ou à une concentration du pouvoir financier et spirituel dans les mêmes mains ?

En grandes lignes (wikipedia.fr, Ionescu, 1996), la banque produit des services bancaires, en fait le commerce, fait commerce d'autres services financiers ou connexes. Elle est ainsi au cœur du commerce de l'argent et en responsabilité directe de la gestion des risques financiers. Cette activité peut être exercée pour le compte de clients de différentes manières : recevoir et garder des fonds, proposer divers placements (épargne), fournir des moyens de paiement (chèques, cartes bancaires, etc.) et de change, prêter de l'argent (crédit), et plus généralement se charger de tous services financiers. Une banque peut également intervenir pour réaliser des opérations et des interventions sur les marchés financiers pour son compte ou celui de sa clientèle. On distingue traditionnellement les activités de banque de dépôt de celles des banques d'investissement ou d'affaires, encore que beaucoup d'établissements bancaires se livrent conjointement à ces deux types d'activité, ce qui donne régulièrement lieu à débat.

La banque islamique a été créé et mise en œuvre en 1963 dans un village égyptien, Meit Ghamr sous forme d'une modeste caisse d'épargne agricole, même si l'idée remonte aux années 40. Le concept a été adopté dans plusieurs pays, même au Royaume Uni, mais il y a quand même des pays arabes, comme le Maroc, qui n'ont pas de banque islamique, à cause, chose étrange pour un pays islamique, du manqué de personnel. En 2007, le gouvernement britannique a pris la décision de favoriser le développement de la finance islamique.

En grandes lignes, le banking islamique s'appuie sur deux principes: l'interdiction de l'intérêt et la responsabilité sociale de l'investissement.

Comme toute nouvelle création, le banking islamique a nécessité un langage spécifique, c'est-à-dire des concepts, notions et termes nouveaux ou la traduction/adaptation des termes arabes déjà existants.

Il semble une bonne idée pour rapprocher les services bancaires des attentes des gens, surtout pendant la crise économique mais il faut toujours tenir compte des différences interculturelles.

La banque islamique propose des produits comme 1. des opérations commerciales: *la murabaha* (contrat de vente entre en vendeur et un acheteur, par lequel ce dernier achète les biens requis par un acheteur et les lui revend à un prix majoré), *l'ijara* (contrat de location ou de crédit-bail par lequel la banque achète une marchandise, bien d'équipement ou immeuble, qu'elle a loue a son client pour une période déterminée, le client pouvant devenir propriétaire à terme), *l'istisna'a* (contrat d'entreprise, variante de la murabaha qui permet de financer l'acquisition d'un bien en cours de construction ou de fabrication) , *bay'-muajja* (vente spot ou vente intermédiaire mais au paiement différé), *bay'-salam* (vente avec paiement avancé), *Jo'alal, muqarada*(variante d'obligation) ; 2. des opérations de participation: *la moudharaba* (commandite), *la moucharaka* (participation), *la musâqât* (colonage partiaire), *la muzar'ah* (variante agricole du contrat de mudaraba), *l'investissement direct* et 3. des opérations concessionnelles: *le quard hassan* (prêt sans intérêt dit bienveillant).

La banque islamique est fondée sur le Coran, le Hadith, propos du Prophète Mohammed qui expose les règles du commerce légal et la Chari'a. L'Islam (Chehrit, 2007, p.8) interdit les transactions civiles et commerciales entachées d'intérêt (*Riba*), d'incertitude ou de spéculation (*Gharar*) ou de hasard (*Maysir*).

Nous voulons reprendre ici quelques fragments des préceptes coraniques reprises par Kamal Chehrit dans *Le banking islamique. Principes, règles et méthodes*, 2007, Chapitre : Les fondements coraniques de la finance islamique, p.32-60. Il y a beaucoup de bonnes choses qui sont adaptées à un certain territoire, à un certain climat, à une certaine civilisation mais qui ne nous semblent pas vraiment fonctionner dans d'autres. Il faut vivre une tempête de sable pour comprendre l'Islam.

Le premier problème est le secteur d'investissement parce qu'il est interdit l'investissement dans (Chehrit, 2007, p.8) les jeux de hasard, l'alcool, l'élevage porcin, l'armement, l'industrie cinématographique suggérant la débauche ou la déchéance de l'être humain. C'est très difficile à juger, il faut tenir compte s'il fait plus ou moins 30 degrés.

Les préceptes suivants « Sont illicites dans les ventes : la tromperie consistant à cacher les défauts de l'objet vendu, la fraude sur ledit objet, le boniment destiné à surfaire le prix, les pratiques de duperie, le fait de cacher les vices de la marchandise, de l'adultère et de faire à l'acheteur ce qui pourrait avoir pour conséquence de le rebuter ou de faire baisser le prix » (ibidem, p.34) semblent très chrétiens mais en fait ce sont des prescriptions très humaines qui fondent la coopération entre les gens.

Ou encore : « Il est illicite de vendre des fruits ou des graines s'ils non pas encore commencé à murir. Mais cela est licite si une partie d'entre eux a commencé à murir, ne fut-ce qu'un seul palmier dans une palmeraie» (ibidem, p.36).

« Est illicite la vente de poissons des fleuves et des lacs, celle du fœtus dans le sein de sa mère, ni le futur port des animaux, ni le futur produit du fœtus d'une chamelle, ni les facultés reproductrice des chameaux étalons, ni l'esclave en fuite, ni le chameau en fuite» (ibidem, p.36).

« Est illicite la vente de la viande contre un animal vivant de la même espèce [...] Est également illicite la vente de dattes sèches contre des dattes fraiches, du raisin sec contre du frais qu'il y ait ou non égalité des prestations, des fruits frais quelconque contre des fruits secs

de la même espèce, car il y aurait la muzabana ce qui est interdit. On ne vend pas des choses en vrac contre des choses mesurées (pesées ou comptées) de la même espèce, ni des choses en vrac contre d'autres choses en vrac de la même espèce, à moins que la différence de valeur entre les deux ne soit évidente, s'il s'agit de chose où la différence de valeurs des prestations est tolérée dans la même espèce» (ibidem, p.36).

Nous nous sentons dépassés par tous ces détails qui mènent plutôt au troc qu'au commerce libre. Pourquoi ne pas pouvoir échanger des fruits frais contre des fruits secs ? Qu'est-ce que veut dire « en fuite », égaré, perdu, échappé, en mouvement ? C'est vrai qu'au souk tout est à négocier, à discuter, à observer. Mais en Europe nous sommes habitués avec des prix fixes et « en argent ». On peut vendre des dattes fraîches et acheter des raisins secs. Qui sera fâché ?

On continue : « Il n'y a pas d'inconvénient à pratiquer *le salam* (vente avec paiement anticipé) pour les bien 'ard', les animaux, les vivres et les condiments, l'objet du contrat étant nettement défini qualitativement et le terme en étant fixé» (ibidem, p.37).

« Quand on prend en location des ustensiles ou autres choses, le preneur n'est pas tenu de la garantie, quand la chose périt chez lui. Il est cru sur parole à moins qu'il ne soit évident qu'il ment» (ibidem, p.41).

« Ne peut être payée d'avance la location d'une terre dont on n'est pas certain qu'on ne sera pas oblige de l'irriguer et le paiement ne devra avoir lieu qu'après qu'on l'aura effectivement irriguée» (ibidem, p.43).

Dans ces trois autres fragments on peut voir l'importance de la parole donnée, du témoin et du témoignage, des rapports entre les actants. En Occident la loi est froide, elle est la même pour tous. Et ce qui devient corruption, illégalité, favoritisme en Occident est tout simplement statut social, confiance, familiarité en Orient.

Nous voulons continuer avec trois préceptes sur les biens personnels, surtout des gens qui ne sont pas aises et qui sont protégés par Dieu et implicitement par la société qui accepte qu'ils ne paient pas les mêmes impôts que ceux qui sont plus riches : « L'impôt *zakât* sur l'argent, sur les récoltes et le bétail est une prescription divine. Pour les récoltes, cet impôt doit être payé le jour de la moisson ; pour l'argent et le bétail, une fois par an. Il n'y a point de *zakât* pour moins de cinq charges de céréales ou de dattes, soit le volume de six qafiz plus un quart» ; « Nul n'est tenu de payer la *zakât* sur son cheval, ni sur sa maison, ni sur les acquisitions destinées à l'usage personnel, immeubles bâtis ou (autres) biens 'ard', ni sur les bijoux d'usage personnel» (ibidem, p.44).

Le texte continue avec l'impôt de capitalisation (jizra) qui « est prélevé sur les tributaires (ahl adh-dhimma) mâles libres et majeurs, mais non sur leurs femmes, ni sur leurs impubères, ni sur leurs esclaves. Il est également prélevé sur les Mages et sur les Chrétiens arabes [...] Sur les commerçants régis sur le statut du Dar al-h'ard (considérés comme ennemis de l'Islam), on prélèvera le dixième de ce qu'ils auront apporté au moins que leur séjour en territoire musulman n'ait été soumis à une taxe plus forte» (ibidem, p.47) où on différencie les hommes et les femmes, les jeunes, les magiciens, les Chrétiens, les amis et les ennemis de l'Islam, différenciations tout à fait inhabituelles dans le monde occidental où tous doivent être égaux devant la loi.

Nous allons finir avec le fragment sur la perte d'une bourse ou d'un animal : « Si la personne qui vient réclamer une bourse perdue fait la description de cette bourse et du lien qui sert à la fermer, l'objet lui sera restitué. On ne doit pas recueillir une chamelle trouvée égarée dans le désert. Mais on peut prendre et manger un mouton qu'on aura trouvé dans une solitude inhabitée» (ibidem, p.59). Si la bourse et la chamelle doivent être restituées au propriétaire, le pauvre mouton peut être mangé par celui qui l'a trouvé.

En lisant ces fragments de la loi musulmane, on a pu voir les différences de milieu, de conceptions de vie, de modalité d'aborder tel ou tel problème. On a pu tirer la conclusion que

la banque islamique « occidentale » n'est qu'une adaptation très vague ou plutôt une humanisation de la banque occidentale percevant de gros impôts et commissions qui semble avoir honte de devenir plus humaine et se cache derrière des préceptes islamiques.

Bibliographie:

Bernard Y., Colli, J.-C. -*Dictionnaire économique et financier*, 1996

Chehrit, K. - *Le banking islamique. Principes, règles et méthodes*, Ed. Grand-Alger-Livres, Alger, 2007

Capul J.-Y. - *Dictionnaire d'Economie et sciences sociales*, Ed. Hatier, Paris, 2005

Gaudin, F., *Socioterminologie*, une approche sociolinguistique de la terminologie, Ed. de Boeck-Duculot, Bruxelles, 2003

Ionescu, L., C., *Băncile și operațiunile bancare*, Ed. Economică, București, 1996

Toussi, A., La banque dans un système financier islamique, L'Harmattan, Paris, 2010

DIANA MARIA DAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

CRITICAL RECEPTION – MIRCEA IVĂNESCU'S "POEME NOUĂ" (1983)

Abstract: This paper starts from the desire of finding answers to a simple question: „what is poetry?"for M. Ivănescu.. Therefore we chose to look over Mircea Ivănescu's , Poeme nouă – 1983. In the critics view M. Ivănescu' poetry stands out in Romanian poetry, through a different way of writing lyrics. This new style means rising above old used literary standards, free speech, bookish, game, lack of ornaments, decorations, using presumptive and possible, memories, saving lost time. M. Ivănescu is a programmatic experimentalist writer.

Keywords: free speech, lack of ornaments, memories, lost time, originality.

Numărul volumelor pubicate în perioada anilor '80 este consistent, astfel că de-a lungul a zece ani publică șapte volume de versuri, unul fiind realizat asemenea unei antologi, tradus în engleză, de Ștefan Stoenescu.

Volumele publicate în această perioadă întregesc puzzl-ul realizat de poet, dacă întreaga sa operă ar fi privită în ansamblul ei. Opera mirceaivănesciană este de o surprinzătoare omogenitate, fiecare nou volum vine să intregească, să completeze lucruri deja spuse.

Poezia sa este ca o „filmare a unui minut" din realitate, cum observă un critic, în care poetul se desfășoară. Acest minut este o recuperare a timpului scurs, trecut, care revine în memoria afectivă a poetului, tocmai din dorința de a-l recupera, de a-l înțelege și de a-l retrăi. Adeseori se ridică întrebarea câte momente din realitatea biografiei poetului se regăsesc în versurile sale și câte sunt ficțiuni? Răspunsul este unul simplu, în cazul lui M.Ivănescu, pentru că singura realitate pe care o cunoaște era cea trăită, trecută prin memoria sa afectivă. Poetul este un om sincer, care scria „la comandă", în cîrciumi, într-o „tehnică foarte simplă". Pe foaia de hărtie, surpinzând elementele realității, poetul notează evenimentele ce se desfășurau în jurul său. Acest crâmpei de realitate reprezintă un punct de pornire în meditația poetului. De aici, se ivesc, mai apoi, o sumedenie de cărări care propun o altă interpretare evenimentului celulă. Poetul se folosește de elemente livrești, elemente biografice în încercarea de a-și explica niște lucruri simple: ce înseamnă timpul?, ce semnifică moartea?, ce înseamnă creația?, ce este singurătatea?...

Față de anii '60, '70 poetului nu i se mai reproșează că ar fi un poet prețios sau manierist, în sens negativ, ci din contră, după cum observă și Mircea Braga, este considerat un continuator al lirismului autentic, fapt ce-i aduce aprecieri critice pe măsură. În opera sa, se regăsesc elementele moderne și chiar postmoderne, fiind considerat un preacursor al postmodernismului.

Pentru a evidenția importanța poetului în lirica românească am ales câteva articole critice care oferă o imagine cuprinzătoare.

Adrian Popescu, în articolul intitulat Pasărea Minervei, îl consideră pe M.Ivănescu un poet matur prin faptul că își stăpânește mijloacelor artei sale, încă de la începuturile sale ca poet. Remarcă faptul că este o construcție enciclopedică, asemănându-l cu „un poet american de tip universitar": „gata să-ți improvizeze cu dexteritate și minuție o prelegere despre motivul trandafirului în literatura occidentală în vreme ce te privește

cu un aer defensiv-mefient prin sticlele protectoare, pregătit oricând să spulbere prin ironie și autoflagelare atmosfera ce ar putea deveni excesiv de caldă”[1].

Poezia mirceaivănesciană îi apare lui Adrian Popescu un amestec între livresc și confesiune, sentiment și clișeu, astfel că „între acești poli circulă tensiunea unui lirism autentic și o formulă literară originală”. Universul liric este o oglindă a frământărilor interioare, aduse la lumină prin forjări ale obsesilor ce primesc un chip durabil, misterios, concret „ca o pradă miraculoasă smulsă adâncului”. Aceste obsesii sunt traduse prin intermediul elementelor livrești și împletirea lor cu confesiunea, asemânându-l cu Borges și Svevo, Bacovia și Umberto Saba.

Criticul observă că volumele sale au aceiași structură, doar atitudinea bacoviană s-a adâncit, poetul căutând o eliberare din mâinile eului pentru a se alia unei respirații universale, alături de o eliberare de clișee literaturizante. De aici, se naște și senzația de vid, de inutil, de izolare în limbaj. Construcția poeziei sale fiind o distorsiune de la noțiunea de poezie prin amestecul dintre cei doi poli aparent antagonici: sentimentul și clișeul: „Dar între acești poli circulă tensiunea unui lirism autentic și o formulă literară originală iscate tocmai din extreme aparent ireconciliabile: sentimentul și clișeul, unite su o tenace voință de stil”[2].

Bătăile secrete ale inimii poetului sunt cele care produc o lirică ce are o curgere încetinită, epică. Ele instaurează o stare de așteptare prelungită, în calea unui Eveniment. Eveniment care nu se produce fiindcă nu există, el trăiește doar în imaginația sau în memoria poetului. Acest Eveniment sau acest Real este redat prin folosirea tehnicilor cinematografice ale flas-back-ului și ale racourciului. Maniera de redare este una personală, unde utilizează „meandrele prousiene”, parantezele, timpul diminuat sau accelerat. Pentru Adrian Popoescu elementele din poezia mirceaivănescină sunt bine asamblate sub „semnul ficțiunii”, chiar dacă lasă locul indeterminarii, unde personaje bizare precum Mopete, Rowena, El Midoff & comp sunt privite de poet cu umor și ironie: „M.I. are un extraordinar simț al asamblării siluetelor, caracterelor schițate fugar , obiectelor domestice, «naturii», într-o indeterminare globală, care e semnul ficțiunii pe cât pare a fi cel strict al realului imediat, conjunctural”[3].

Pentru Lucian Raicu, M.Ivănescu este omul devotat ideii de literatură, fără vârstă, trăitor profund și cititor asiduu, unde spațiul interior fragil-rezistent, ocrotitor, asediat-apărat, copleșit sufocat- infinit liber îl absoarbe. Acest loc este generatorul de trăiri contrare, transpuse în versurile sale.

M.Ivănescu este poetul care s-a zidit pe sine la temeliile destinului său literar, consideră Lucian Raicu. Poezia este o singură și nesfârșită frază despre viață, obsesii, o confesiune: „Poezia sa este o lume născută din mersul natural al unei fraze, al unei singure fraze, monotone și nesfârșite, în care și-a țesut (parcă) fără efort viața și obsesiile, o teribilă confesiune și la fel de teribile pudori, singurătatea și spaima de singurătate, tot ce e neliniștitor vulnerabil și tot ce e profund vital în făptura-i, cu adevărat nepereche”. Totodată este o exprimare a sinelui specifică celor mândri sau modești, unde cititorul detașat e captivat încet, fără să bage de seamă, locul unde nefirescu devine firesc: „Exprimându-se pe sine și numai pe sine, într-un fel caracteristic doar modeștiilor și doar vanitoșilor, Mircea Ivănescu izbutește să implice pe recele cititor martor al bizarei sale aventuri, încet și pe nesimțite, și cât de neîncrezător, cât de prudent în al său spirit de cumpătare, să îl implice în ceva ce, iată,

[1] Adrian Popescu, Pasărea Minervei, în Steaua, 1981, nr. 3, p. 18
[2] Idem., p. 18
[3] Ibidem., p. 18

îl privește. Greu explicabil și cât de lămurit. Pentru că poezia există, vom spune că există și astfel de inexplicabile împrejurări sugerând pe încetul sau deodată ceva firesc. Nefirescul care devine firesc, la atâtea definiții ale poeziei, să mai adăugăm una”[4].

Un personaj temut și dorit pentru M.Ivănescu, din perspectiva lui Lucian Raicu, este singuratatea : „Poemele lui M.Ivănescu au ca veritabil personaj singurătatea, dorită și temută în același timp, cristalizată la un mod fastuos (prin aglomerarea însă de elemente comune) ca mediu de existență și surprinsă deopotrivă în aspectul ei neliniștitor, de irealitate și coșmar modern”[5].

Astfel Lucian Raicu îl vede pe M.Ivănescu un autor de mitologie personală, creator de stil, de sintaxă poetică, un poet extraordinar, un literat exemplar, fiind în consens cu afirmația lui Ion Negoițescu care vorbea despre „Demiurgia literară a lui M.Ivănescu”: „M. Ivănescu este autorul unei mitologii personale, un creator de stil în poezia românească, un creator de sintaxă poetică, un extraordinar poet, care ca puțini alții, și-a construit un destin literar, zidindu-se pe sine la temeliile lui”[6].

Alex Ștefănescu demonstrează prin argumente concrete în studiul său *Arta deghizării* cum M.Ivănescu scrie o lirică a jocului, o artă a deghizării, dând impresia că numai fiindcă a venit vorba se referă la anumite subiecte, funcția este cea de a relativiza absolutul. Criticul vede mai degrabă în intenția lui M.Ivănescu o „artă a degizării”, inventivitate care se realizează prin:

- folosirea rar a majusculelor, astfel renunțând la semnele tradiționale de tipografiere a poeziei: „Autorul nu folosește aprope niciodată majuscule, adică renunță tocmai la acele semne ale inaugurării festive care, în poezia tradițională, aveau un rol atât de important și care erau adeseori și tipografiate cu mare artă, ca niște blazoane pompoase”[7].
- construirea de fraze lungi, care să nu înceapă la început de vers și să nu sfârșească la sfârșit de vers, „Textul devine, drept urmare, o pastă de cuvinte, dar tocmai prin aceasta câștigă în persuasiune: amorfitatea îl face penetrant”[8].
- dă impresia că nu vorbește serios ci își imaginează o carte dacă ar scrie-o, folosind formule introductive de genul: „Așadar, să facem o scenă de nuvelă fantastică”; „Am să scriu odată un tratat despre seară”[9].
- nu respectă principiile moderne ale esteticii, adică să nu povestească într-o poezie, instaurând jocul de-a literatura, ce are „funcția de a relativiza absolutul, de a da cititorului impresia că poetul numai întâmplător, fiindcă «a venit vorba», se referă la tot felul de trăiri demodate”[10].
- folosește cameleonismul, unde lirismul ia înfățișare epică, fiind mai „apropiată de faptul divers, de proza existenței cotidiene, de discriptivismul plat”[11].
- își urmărește personajele în momentele banale ale existenței, unde evenimentele obișnuite ale vieții transmit anumite stări sufletești grave precum dragostea, singurătatea, plictiseală, teama de moarte, conștiința absurdității și zădărnicia unor gesturi omenești făcute cu emfază în mod curent, frumusețea irepetabilă a unei clipe: „Poetul a inventat și câteva personaje – mopete, v înnopteanu, rowena, prietenul

[4] Lucian Raicu, O mitologie personală, în România literară, 1981, nr. 15, p. 10
[5] Idem., p. 10
[6] Ibidem., p. 10
[7] Alex Ștefănescu, Arta deghizării, în Convorbiri literare, 1981, nr. 6, p. 16
[8] Idem., p.16
[9] Ibidem., p. 16
[10] Ibidem., p. 16
[11] Ibidem., p. 16

tatălui lui vasilescu, nefa – pe care le urmărește în momentele cele mai banale ale existenței lor: plimbându-se, căscând, făcându-și vizite, tăifăsuind”[12].

- folosește imagini doar că dă impresia că „el, personal, nu ia în serios imaginile respective, că nu le iscălește” și care „arată neimplicarea autorului în situațiile pe care le descrie”[13]
- nu folosește mila cu referire la personajele sale, fapt care provoacă dezaprobarea de către cititor, care începe a le îndrăgi, fiindcă sunt lăsate în voia soartei.

Demistificarea condiției poetului, privită cu atâta încântare de unii, nu se regăsește în obiectivele lui M.Ivănescu, observă Alex Ștefănescu. Intenția sa este de a păstra mirajul poeziei ținând departe astfel atenția și râsul ironic al unora: „constatăm că poetul are cu totul alt scop decât să distrugă mirajul poeziei, intenția sa este, dimpotrivă, să păstreze ceva din acest miraj în forme în care să nu tragă atenția publicului”[14]. Folosirea imaginilor este realizată sub semnul deghizării, dând impresia că nu le ia în serios, notează criticul, cu toate că ceilalți comentatori ai operei lui M.Ivănescu consideră că poetul renunță la imagini și la orice fel de artificiu poetic, în cadrul unui discurs liric: „Un comentator spunea că, în conformitate cu programul său de depoetizare a poeziei, Mircea Ivănescu nu folosește niciodată imagini. De fapt, folosește, însă în aceeași manieră pe care am mai descris-o și anume dând impresia că el, personal, nu ia în serios imaginile respective”[15].

M.Ivănescu din perspectiva criticului joacă rolul unui umil curier care aduce o scrisoare ce răscolește sufletul, doar că el habar nu are cine a scris-o, misiunea sa fiind doar de a o aduce: „M.Ivănescu joacă rolul unui umil curier care ne aduce o scrisoare în stare să ne răscolească sufletul. După ce o citim, ne uităm la el întrebător - parcă avem o bănuială – dar el ridică din umeri: nu știe cine anume a scris-o, misiunea sa a fost doar să o aducă”[16].

Lesovici, Mircea Doru consideră poezia lui M.Ivănescu încadrată în tipologia specifică vremii, adică aceea de a evita poeticul din dorința de a realiza altceva: o poezie antilirică. Printre elementele folosite de poet, din perspectiva sa, la realizarea acestei poezii sunt: jocul, ironia, parodia, elemente de proză, descrierea detaliată și „imaginea capabilă să re-dea un lucru”.

Rolul jocului e de a construi realități imaginare care maschează neliniștea unui poet care nu preferă confesiunea directă. Prin folosirea jocului „poetul își desconspiră atât sensibilitatea, cât și «literatura», realizând o mai reală profunzime a jocului”[17], prezentând un timp care nu este sau va fi, ci unul care s-a petrecut înainte.

Ironia are o dublă funcție aceea de a indica expresia unei conștiințe artistice exagerate și de a indica o autoanulare a subiectivității: „Ironia devine însă nu numai o expresie a conștiinței artistice exagerate, ci și o formă de autoanulare a subiectivității”[18].

În poezia sa, M.Ivănescu parodiază romanul gotic, romanul polițist, memoriile, notează criticul.

Din dorința de a evita poezia scrierea mirceaivănesciană se încadrează într-un „climat epurat” de orice aspect poetic, universul său antiliric preia personaje, exactitatea, autenticitatea, imperativul nuanței, demersul narativ, observă Lesovici Mircea Doru.

[12] Ibidem., p. 16
[13] Ibidem., p. 16
[14] Ibidem., p. 16
[15] Ibidem., p. 16
[16] Ibidem., p. 16
[17] Doru Mircea Lesovici, Lirismul antilirismului, în Convorbiri literare, 1982, nr. 11, p. 7
[18] Idem., p. 7

Poezia mirceaivănesciană își conține propria lectură după Ion Pop, idee la care subscrie și Lesovici Mircea Doru spunând că versurile conțin o explicitare și o traducere a profunzimii sentimentului: „Poetul își explicitează dinainte textele, alteori și le traduce”[19].

Poetul se adresează, din perspectiva criticului, unei persoane apropiate care-l înțelege și de aceea își permite să folosească propoziții începute, neterminate, abandonate sau reluate.

Comunicarea poetică realizată de M.Ivănescu se înscrie dincolo de sensul propriu al cuvintelor: „Lăsând mereu impresia că pierde șirul cuvintelor, această poezie își întărește, de fapt, funcția protectoare a scenei adevărate. O ciudată comunicare se realizează astfel deasupra comunicării, dincolo de sensul adevărat al cuvintelor”.

Absența e și pentru Lesovici Mircea Doru un atribut esențial al poeziei mirceaivănesciene fiindcă e „numele a tot ce nu există, ci doar subzistă datorită cuvântului”, unde poemul devine „un eveniment în limbaj nu în fapt”[20].

Dorin Sălăjan constată că volumul de versuri Poeme nouă este alcătuit din 103 poeme, parte a unui singur poem. Este vorba de un poem unic, asemenea unui „tot inseparabil”, fiind un „monolog sublim” al unei poezii de interior: „Poeme Nouă de M.Ivănescu, alcătuit din 103 poeme în masura în care ți se relevă ca un singur poem, este în totul excepțional”[21].

Poezia lui M.Ivănescu propune un „demers colocvial” al unei călătorii în lumea sinelui și care propune o construcție despre sine observă criticul. Motivele ce propun o „emisie poetică despre sine” sunt cu preponderență livrești, alături de „motivul oglinzii, al ființei și al ființării, motivului timpului inexorabil scăpat printre minutare, motivul extern al femeii desprinse din coasta adamică, motivul călătoriei...”[22].

Călătoria spre sine e comparată de crtitc cu călătoria lui Ulise spre țărmurile Ithacei, fiind vorba de o călătorie odiseeană, unde strigătul de suferință al poetului se apropie de poemele lui T.S.Eliot, ce prezintă sinceritatea și modernitatea construcției.

Volumul Poeme nouă este considerat de critic „un colocviu despre suferință”. Poetul folosește mijloacele prozatorului, pentru a prezenta intimitatea, interioritatea acestei lumi, alcătuite din imagini și amintiri, unde impresia este de joc, de inițiere. Această lume este o lume a barocului, unde poemele seamănă cu cele de secol XVIII, altele sunt moderne în viziunea criticului. „Poetul construiește. Construindu-se pe sine, exorcizează. Între marginile poemului, ca între rame, adună imagini de amintiri. Amintiri în care «nu te poți scutura ca un câine». Totul pare un joc și o inițiere. Un joc însă grav, cu accente de absurd urmuzian. De aici și impresia de ceremonial uneori primitiv, alteori fastuos, rembrandtian. Într-un aceeași retortă sunt diluate elemente ale poezie moderne și altele ale celui mai fin și rafinat lirism”[23].

Pentru Paul Dgneanu volumul Poeme nouă este o odisee a timpului de unde se desprinde un „acut sentiment al tragicului existențial”.

Încercarea poetului de a surprinde palpabilul timpului trecut, al amintirilor și al evocărilor, fiindcă alte forme ale timpului nu există, se dovedește a fi o încercare a neputinței, a nereușitelor: „Întreg volumul este figurarea unei odissei a timpului... Nu există timp, prezent sau viitor ci numai momente ce fug în trecut, amintiri și evocări.

[19] Ibidem., p. 7
[20] Ibidem., p. 7
[21] Dorin Sălăjan, Ceremonia colocviului, în Flacăra, 1983, nr. 38, p. 11
[22] Idem., p. 11
[23] Ibidem., p. 11

Iar încercarea de a regăsi concretețea lor, palpabilul din viață care a fost se dovedește o încercare himerică”[24].

Acest volum își regăsește locul în Poemul volumelor scrise de M.Ivănescu, fiind țesut între fiind și nefiind, între universul mic al sufletului și al conștiinței umane și între infinitul mare, exterior: „poem fără titlu ... a trăi fără a fi sau reciproca a fi fără a trăi”[25].

Spațiul restrâns este locul unde se petrec reacții neobișnuite, unde sunt acumulate gesturi, amintiri. Privirea poetului este îndreptată spre o „obsedantă rotire în jurul motivelor și desfolierea meticuloasă, epuizantă a semnificațiilor”[26].

Imaginile banale capătă formă labirintică, iar „metafora emblemă devine oglinda” care reprezintă realul și proiecția unei lumi de neatins: „oblinda, cu dubla ei față: reflectare a realului și, deopotrivă, semn imaterial, înșelător, imposibil de atins, de pătruns, de interpretat”[27].

Opiniile critice cu privire la volumul poetului sunt uneori apropiate, iar alteori sunt chiar diferite. Acest aspect se datorează modului propriu de a vedea realitatea poeziei mirceaivănesciene. Realitate privită de critici din prisma propriilor lentile empatice.

Fiecare opinie aduce un punct de pornire, o opinie ce este de fapt rezultatul ființări cu textul poetic.

Scriitura aduce cu sine un prilej de bucurie, pentru că indirect suntem împreună. Cu toate că gândim diferit suntem prezenți la aceiași masă de discuții, ce ne spune că suntem vii. Importantă e contribuția fiecăruia, pentru că împreună formăm acel cerc din felia vieții.

Acest mod de a comunica apreciativ, dezapreciativ apropie oamenii, fiind unul din principiile pe care le avem de înțeles și de respectat.

Bibliografie/References

- Dicţionarul esenţial al scriitorilor români (2000) Coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti.
- Ivănescu, Mircea,(1983) *Poeme nouă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
- Adrian, Popescu, Pasărea Minervei, în Steaua, 1981, nr. 3, p. 18
- Lucian Raicu, O mitologie personală, în România literară, 1981, nr. 15, p. 10
- Alex Ștefănescu, Arta deghizării, în Convorbiri literare, 1981, nr. 6, p. 16
- Doru Mircea Lesovici, Lirismul antilirismului, în Convorbiri literare, 1982, nr. 11, p. 7
- Dorin Sălăjan, Ceremonia colocviului, în Flacăra, 1983, nr. 38, p. 11
- Paul Dugneanu, Mircea Ivănescu – Poeme nouă, în Luceafărul, 1983, nr. 36, p. 2

[24] Paul Dugneanu, Mircea Ivănescu – Poeme nouă, în Luceafărul, 1983, nr. 36, p. 2
[25] Idem., p. 2
[26] Ibidem., p. 2
[27] Ibidem., p. 2

LUCIAN-NICU RĂDĂȘAN
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

THE DYNAMICS OF IDENTITY BETWEEN DIFFERENT FORMS OF REALITY

Abstract: The balance between surreal and real mental space has not yet been discovered in the cognitive sciences. It is definitely time for us to get used to the idea that mental space is not something impossible, unreal, but a different kind of reality. Moreover, the interdependance between the mind and the physical world cannot be dismissed as both phisics and philosophy have demonstrated that one cannot exist without the other.

*Keywords**:** cyberspace, identity, virtual, reality, catfishing.*

One might conclude that the distinction between mental and physical space, ergo, the difference between what we call the inner and outerworld is clear and cannot be changed. However, the connections between the two worlds is not defined by immuable truths.

The space of our personal identity is more likely to be perceived as a fictional world or a world parallel to the real one.

The innerworld is most often associated with fictional lands belonging to mythology, literature and, as of recent, the virtual culture.

The balance between surreal and real mental space has not yet been discovered in the cognitive sciences. It is definitely time for us to get used to the idea that mental space is not something impossible, unreal, but a different kind of reality. Moreover, the interdependance between the mind and the physical world cannot be dismissed as both phisics and philosophy have demonstrated that one cannot exist without the other.

The existance of virtual culture and of cyberspace [1] helps us undergo a necessary identity mutation. This virtual culture determined psichological mutations as well onto the individual looking for his own identity.

Virtual space has favoured the aparition of catfishing[2], a term which is defined as assuming another identity or projection into alterity in order to try and find oneself in a certain blueprint or, moreover, placing oneself within the realm of the unreal.

The concept of catfishing describes the person who is assuming a false identity on the Internet by using different social sites: Facebook[3], Twitter [4]or Instagram[5]. This is not something to be desired given the created profile.

[1] The term comes from the novel Neuromancer by William Gibson. In this novel, the idea of a direct link between the brain and computers is mentioned.

[2] A catfish is someone who assumes a false identity on the Internet using various platforms including but not limited to Facebook, Twitter, and Instagram. A catfish is often undesirable in comparison to thier profile, as an actual catfish would be to a premium "catch" fish like Alaskan salmon, după *www.urbandictionary.com*

[3] It is a network website created by Mark Zuckerberg in 2004 in order to offer the possibility of contacting close persons but also unknown people. Facebook is currently one of the most extensive networks on Earth. Users can login from anywhere as long as the have an internet connection by using a password which is given after filling ot a registration form. Facebook is part of the WEB 2.0 phenomena initially created by Harvard SUA. Facebook was originally just a campus network running on the closed circuit for these people alone. At the beginning

Whether we are talking about revenge, lonelyness or boredom, a large number of internet predators finds various reasons to fraud their way onto the social network scene and in the hearts of unknowing victims.

By adopting a false identity, these persons make everyone believe they are someone else. Complex lifestories, accompanied by photos, a CV, friends or workplaces and personal experiences are forged in order to fool users.

The existence of this complex system was brought to light in 2010 by means of the documentary *Catfish* which brings to us the case of a young 28 year old man, Nev Sculman, who was in love with a young woman on Facebook and with her voice on the phone. It was ultimately discovered that behind this fabricated persona was Abby, a middle-aged woman with two children.

The construction of her hew identity was so complex that it even featured other social network elements such as Angela – Abby's mother, Vince- Angela's husband and Megan- Abby's sister.

At the end of the documentary, the truth about Abby is discovered but what is really interesting is the statement Nev gives to Vince: he said that when fishermen send the cod (fish) alive from North America to Asia, the fact that the fish is inactive makes its meat less tasty, soft. The fishermen have discovered that if you flace a catfish into the tank along with the cod, it becomes active and it's quality is preserved. Vince goes on to state that in eveyone's life there are certain people which keep us active, on our toes and thinking clearly. He seemes to be saying that Abby was one of these people.

This dissociative identity is mean to make up for an indiviual's inability to express himself in the world in which he is living. The actor assumes this new identity in order to have his innerself from his personal failures and adops an image which gives him safety, surrounded by imaginary friends while looknig for a family to provide a sense of fufillment.

Possible victims usually give a positive response in these situations but they also ask themselves: Why isn't it possible to ensure a satisfactory real existence? Why is it too good to be true?

If we take a look at this phenomena from the outside, we can see that people which are drawn into this catfish game are not at all reluctant, most likely because their lives until then has been dull. By means of social networks, the isolated inner being is palced into contact with the imaginary being.

When faced with each other, these two instances have nothing in common and the attempt to mix them is a temporary one which causes negative effects onto the person.

We need a fictional model inorder to understand our live, which is actually an incomplete story – said Paul Ricoeur[6], regarding the search for oneself by means of fiction. According to Ricoeur, Alsdair MacIntyre and Daniel Dennet, the self is narrative gravitational center because ni the absence of a narration or in the case of it going into a crisis, the self falls

---

updates could be checked over the email account but as of 2006 this changed as facebook went public. The network became very popular but also raised disapproving glances as it was forbidden in the Middle East. By means of this network certain protests within The Republic of Moldova and Iran were organized

[4] It stands for both the website created in 2006 which allows users to write and send messages of up to 140 characters by means of the Intenet as well as the company offering this social network service

[5] it is a social network site which allows users to share photos, videos, apply video filters and share information onto other social platforms. A distingtive trait is the square shaped photo resembling the Kodak Instamatic as well as the Polaroid. It was created by Kevin Systrom and Mike Krieger and launched in 2010. The site quickly became very popular and grew to have over 100 million users in 2012.

[6] Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, apud. Andreea Deciu, *Nostalgiile identităţii,* Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 6.

victim to an identity breakdown[7]. This center is the abstract inner circle of the character and it holds all which is most important: values and experiences.

In her essay, *The nostalgia of the identity*, Andreea Deciu, uses Ricoeur's terms, namely the instance of the traveler, the castaway, of the entity which has set out, more or less willingly, to find its own center: the IDEM and IPSE identity.

By drawing an analysis based on the origins of the word, the French scholar establishes two types of identity: *idem* – designating *the same* and *ipse* – which does not live on expectations of lingering in time given the temporal aspect of existence (made of of physical and mental continuity).

The *ipse* identity is the one which tolerates and actually regenerates alterity whereas the *idem* side is a nostalgic one. Ipse consequently creates a new world, therefore it has a stimulating effect.

It is interesting from the point of view of the identity-*ipse* relationship as, for example, in the case of exiled writers, the problem of defining oneself is made by comparison to traditional values, historical values thus involving the temporal aspect but also by comparison to the status of the exiled, which involves the spatial aspect. *Someone who is exiled manifests two identities, one forced onto him by the world he lives in and one which he refuses to let go of.*[8]

Maintaining the linguistic identity intact is the same as fighting against a destabilizing identity. Insinuation in a foreign language involves a number of steps. Especially for a linguist, writing a journal in a foreign language is the same as freeing oneself from the *idem* and showing availability towards ipse even if this does not happen immediately. The owner of a threatened identity may be inclined to created an identity discourse, which can be quite camouflaged at times.

The ipse dimension of the persona is like a Russian doll: it can fit more elements inside, each having an identity at its nucleus and each identity is entitled to a different person which created a different reality around it[9]. If linguistic alterity is an accepted and assimilated aspect, then we still need to search for a favorable fictional context in order to define a new identity.

The question now is whether a special identity matrix for emigrants exists?! If it is accepted and shared, then it can be identified: As long as he jumps between past and present, the exiled person is a translator: *he travels constantly between two universes, trying to shape according to the terms of the other. The translation itself is a metaphor for the exile, because is is born within the realm of the analogy […] The exiled person is free from nostalgia the moment he leaves behind his duty as a translator accepting the bilingual existence as a dual perspective […] The universe where the bilingual self dwells has no center and within each of us is an emigrant. Emigrants thus become, by definition, the protagonists of an artistic marginality .*[10]

Such a writer makes his reader look for a certain identity within the discourse. The identity model can be found at the intersection between author-narrator-character.

---

[7] *Ibidem*, p. 9.
[8] Andreea Deciu, *op. cit.*, p. 46
[9] *Ibidem*, p. 50.
[10] *Ibidem*, pp. 57-58By borrowing the distinction histoire/dicourse from the french structuralists, Manfred Putz seeks to find the self by means of fiction, the relationship between the elements of the reality and the Ego, by discovering some likely forms of self definition in the essay *The identity fable. The american novel of the sixties*, translated by Irina Burlui, Institutul European, Iasi, 1995. A decisive characteristic of the new prose from that time seems to have been as follows: ‚the subject and themes become problems of the fictional character and corncers of the reader'
Narration about identity is a'recogniseable themed subgenre of american prose'of the sixties (page 15).

References

1. Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*. Bucureşti, 1991.
2. Blanchot, M. *The Infinite Conversation.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
3. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Bucureşti, Humanitas,2000.
4. Buber, M. *Eu şi Tu.* Bucureşti, Humanitas, 1992.
5. Codoban, A. *Filosofia ca gen literar*. Cluj-Napoca, Dacia, 1992.
6. Corbea, Andrei, *Ego, alter, alter ego*, Iaşi, 1993.
7. Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iaşi, Polirom, 1998.
8. Deciu, Andreea, Nostalgiile identităţii, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001;
9. Fiala, A. *Tolerance and the Ethical Life*. New York, Continuum, 2005.
10. Gugu Silvia, Călin Dan, Florin Tudor, *Contemporary*, Bucureşti, Simetria, 2005.
11. Hours, Bernard, *Ideologia umanitară sau Spectacolul alterității pierdute*, Iași, Institutul Europan, 2010.
12. Levinas, E. *Apropos of Buber: Some Notes.* în *Outside the Subject*. London, Continuum, 2008.
13. Levinas, E. *Existence and Existents.* London. Kluwer Academic Publishers, 1988.
14. Liddicoat, A.J. *An Introduction to Conversation Analysis.* London: Continuum, 2007.
15. Marian, Rodica, *Identitate şi alteritate*, Bucureşti, Ideea Europeană, 2005.
16. Marinoff, L. *Înghite Platon, nu Prozac.* Bucureşti, *Trei*, 2009.
17. Martin Buber, *Eu şi Tu*, Bucureşti, Humanitas,1992.
18. Nancy, J.L. *Being Singular Plural.* Stanford, Stanford University Press, 2000.
19. Nemoianu, Virgil, Postmodernism & Cultural Identities. Conflicts and Coexistence, The Catholic University of America Press, Washington D.C., 2010;
20. Pichois, Claude, Literatură şi progres. Viteză şi viziune a lumii, Traducere, prefaţă şi un capitol privind literatura română de Dim. Păcurariu, Ed. Univers, Bucureşti, 1982;
21. Rădulescu, Monica, Realms of Exile: Nomadism, Diasporas and Eastern European Voices, Lexington Books, USA., 2002;
22. Simion, Bărbulescu, *Din perspectiva alterităţii*,Scrisul Prahovean – Ceraşu, 1999.

ROXANA PATRAŞ
Romanian Academy – Iaşi Branch, Post-PhD Fellow SOP HRD/ 159/ 1.5/ 133675 Project

THE SUBLIME OF LIFE OUTSIDE PARLIAMENT: OCCASIONAL SPEECHES IN ROMANIA AT THE END OF THE 19TH CENTURY

Abstract:[1] *The present paper aims to expand the analysis of political speeches – already assumed, within the institutional limits drawn in by Parliament, by scholars such as Paul Chilton, Paul Bayley, and Teresa E. Carbo – to the domain of extra-parliamentary life specific to Romania at the end of 19th century. By this we define the political periphery, located into the party premises, hotel conference rooms, academia, public squares, as well as its communal manifestations such as cultural circles, political clubs, professional leagues and associations, or spontaneous public gatherings in funeral or jubilee moments. The basic distinction between parliamentary and extra-parliamentary productions will be followed by a typological analysis grounded on the specificity of peripheral gatherings, whose dominant tone is surely political, yet mingled with a series of contextual tunes; the support for the present analysis is the funeral or augural speech used in highly emotional situations such as the Lascăr Catargiu's burial or the ceremony on the erection of Alexandru Lahovary's statue. These speeches and the places they are delivered in show that the political oratory – chiefly the extra-parliamentary oratory, maintains latently a tension against present time and facts and preserves an artistic aspiration, which grants the speaker's personality with an institutional autonomy. Our conclusion is that extra-parliamentary speeches and peripheral politics underscore the best what they owe to art, that is, a sense of liberty.*

Keywords: Parliamentary speech, Extra-parliamentary speech, Portrait, Eulogy, Panegyric, Orator.

I. Parliamentary and extra-parliamentary speech. A typology of extra-parliamentary speech

The exemplary items of the 19th century political eloquence can be separated according to their institutional domain and public response, into two categories: parliamentary and extra-parliamentary speeches, that is, inside and outside the Houses of the Romanian Parliament. Since the Romanian Parliament and its coextensive political protocols were established only in 1864, this primary distinction enables the researcher to put some order into the massive textual corpus. On the one hand, the institution takes over, accommodates and – what is most important, formalises a set of oratorical expressions that pre-exist its foundation year, from times when political debate was happily married with literary and law-making ambitions. Here I refer to the wordy impetus of 48' revolutionaries gathered beforehand in students' societies and leagues established abroad – in Paris, for instance, where the Romanian students praised as patrons Edgar Quinet and Alphonse de Lamartine[2]. On the

[1] ***ACKNOWLEDGEMENT: This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number POSDRU/ 159/ 1.5/ 133675***

[2] Refer to my articles on this topic, Roxana Patraş, *Political Oratory and Literature. A Case of Discursive Crossbreeding and Contamination in 19th century Romania*, in *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, Section: Language and Discourse, Iulian Boldea (ed.), 'Arhipelag XXI' Publishing

other, the habits formed inside the Romanian Parliament reflect a growing process of formalisation and institutionalisation of oratorical practices, especially when taken into consideration several types specific to 19th-century Romanian reality: 1. The speech on personal matters (‘*în cestiune personală*’) which comprise, as subcategories, *the right of reply* and *interpellation*; 2. The etiquette speech, which is usually labelled as *answer to the Crown's Message* (‘*Răspuns la Mesajul tronului’*) or *opening/ closing session* (‘*deschiderea/închiderea sesiunii parlamentare*’); 3. The thematic speech, chiefly focalised on social, economic, political, and cultural facts, whose topic ranges from proposals of law changes to foreign policy issues and budgetary accounts; 4. The doctrinarian speech, conceived as a programme and ideology refiner in cases of ideological compromise or of party-switching.

My aim is to initiate a research on those speeches that do not go through such institutional processes. I shall trim out those instances of 19th century public display (with emphasis on the discursive pieces produced between 1864 and 1899), where the eminent Romanian orators allow themselves all the liberties that can be afforded by the discourse of power. The slicing of this outer-parliamentary domain was inspired by recent endeavours made by Constantin Sălăvăstru (1999, 2009), Paul Chilton& Christina Schäffner (2002), Paul Bayley (2004), Gheorghe Buzatu (2006, 2010), Cornelia Ilie (2010), Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Melania Roibu &Mihaela-Viorica Constantinescu (2012). While this bibliographic package applies Teresa E. Carbo's intuition on the Mexican Parliament (1996) by focalising almost exclusively on the features of parliamentary speech the question of extra-parliamentary speaking remains unaddressed. Therefore I have searched for utterances issued in the outskirts of the Romanian Parliament and found there is a variegated material for analysis. These may be located into places such as party premises, hotel conference rooms, academia, public squares, but they may also be attached to communal manifestations such as cultural circles, political clubs, professional leagues and associations, or spontaneous public gatherings in funeral or jubilee moments. Recently, Cornelia Ilie proposed a model of contrastive analysis (*Analytical perspectives on parliamentary and extra-parliamentary discourses*, 2010), which aims at showing the degree of discursive formalisation and the rhetoric mutations occurred when the accent bounces from parliamentary to extra-parliamentary settings.

The following considerations have been cropped up after a close reading of several oratorical texts delivered in the last decade of the 19th century. For illustration, I have chosen a cluster of occasional orations by Take Ionescu, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Alexandru Lahovary, Gheorghe Grigore Cantacuzino and Dimitrie A. Sturdza. The reason of my choice originates, by and large, into generic correlations. All speeches are forms of eulogy (funeral orations) pertaining to epideictic genre and, thence, all of them rely on portrait techniques: Take Ionescu's speeches on occasion of Alexandru Lahovary's and Lascăr Catargiu's burial ceremonies (1897, 1899); Dimitrie A. Sturza's discourse on the national burial organised for I. C. Brătianu (1891); Gh. Gr. Cantacuzino's words two hours after Lascăr Catargiu's death; Barbu Ștefănescu Delavrancea' s diatribe against Charles the First of Romania, containing an account of I. C. Brătianu's agony and dying.

However, genre characteristics – as recorded by treatises of rhetoric, could not articulate my analysis since the prevalent tonality of these speeches comes from the political domain. I noticed that, due to acceptance of issue-diversity and to manipulative disposition, these eulogies may interact and alloy with other species and styles of oratory. Barbu

---

House, Tg. Mureş, 2013, pp. 191-201; Roxana Patraş, *Religious Elements in the Romanian Political Oratory: from 1848' Spring of Nations to 1877's Independence War*, in *Text şi discurs religios*, vol. 5, 'Alexandru Ioan Cuza' Publishing House, Iaşi, 2013, pp. 301-312.

Ștefănescu Delavrancea and Take Ionescu retrieve the juridical sources of classical eloquence. Alexandru Lahovary gets closer to French academism. Dimitrie A. Sturdza, following a whole tradition of Romanian Liberals, reverts to religious oratory. In the same way, one can identify (guided by Tully's *De oratore*) Delavrancea's, Sturdza's and Lahovary's style as 'sublime', whereas Take Ionescu's is 'tempered' and Cantacuzino's is, squarely put, 'simple'.

II. The aesthetic immediacy: places and spaces for talking politics

Before going to the core of the question, we have to make a few preparatory notices on the concrete settings that used to host various semi-formal political gatherings. Among them, one can spot the fanciest places of Bucharest and Iași, namely 'Dacia' Hall[3], 'Ioji' Hall[4], 'Slătineanu' Hall[5], 'Herdan' Hall[6], 'Orfeu' Hall[7], the lecture theatres of 'Alexandru Ioan Cuza' University[8]; then, meetings were also held at the richest private palaces and houses such as Prince Grigore Sturdza's[9], Gr. Băleanu's[10] or V. Pogor's place[11]; last but not least, gatherings were called in the new city plazas, purposefully sketched as gathering places around the statues of a famous statesmen (Stephan the Great's statue of Iași, Alexandru N. Lahovary statue of Bucharest and so on) or around monuments financed by rich people involved in politics. 'Herdan' Hall for instance – named as such after the owner, is said to be the most expensive location from the whole capital of Romania. On the ground floor of the hotel there was also the famous bookstore "Alcalay", a centre for literary gatherings and intersections as attested by memoirs of the time. The exquisite residence is actually the first that introduces modern hygiene facilities (current water), which classes it among the most appreciated accommodation and conference places. One can just imagine that the political world in the second half of the 19th century was pretty well accustomed to comfort and, with a few exceptions, extra-parliamentary meetings enjoyed the visual beauties and maybe the aesthetic refinement of upper-classes interiors. Gone were the times when the revolutionary leaders would speak on the Field of Islaz, as Ion Heliade Rădulescu, or in large Cathedrals, as Simion Bărnuțiu! Developed outside the Parliament premises, semiformal politics was deeply involved with a lavish lifestyle. It also noteworthy that around 1890 the two parties had been taken over by leaders who were not associated with ordinary people but with enterprising aristocracy (Dimitrie A. Sturdza and Gheorghe Grigore Cantacuzino), and who had accrued enormous wealth and kept high living standards. It is said that Gh. Gr. Cantacuzino, the owner of three stupendous palaces that challenged the king's own residence, would not quit his chamois yellow gloves for anything in the world, even though social situations imposed

[3] Alexandru Lahovary's Speech on 'Ghenadie' Issue, October 27th 1896 (Alexandru Lahovary, 1905: 179-190),); Take Ionescu's Speech on 'Ghenadie' Issue, May 26th 1896 (Take Ionescu, 1903: 10-36); The Whites and the Reds, Nicolae Filipescu's speech delivered on occasion of the elections for the House of Commons, August, 28th 1894 (Nicolae Filipescu, 1912: 93-111).

[4] Alexandru Lahovary's Speech Delivered at the Meeting of the United Opposition, February 24th 1886 (Alexandru Lahovary, 1905: 71-93).

[5] I. C. Brătianu's Political Past, February, the 3rd 1869 (I.C. Brătianu, 1938, I: 94-103).

[6] Alexandru Lahovary's Speech at the Conservatives' Public Meeting, April 11th 1882 (Alexandru Lahovary, 1905: 17-26).

[7] Toast-programme of I. C. Brătianu at the Liberals Banquet in January, the 8th 1869 (I.C. Brătianu, 1938, I: 1-13).

[8] Nicolae Filipescu's Speech on 'Ghenadie' Issue, November, the 10th 1896 (Nicolae Filipescu, 1912: 215-226); Take Ionescu's Speech on 'Ghenadie' Issue, November, the 10th 1896 (Take Ionescu, 1903: 10-36), 'Junimea' Public Lectures (Cassian Maria Spiridon, Antonio Patraș, Liviu Papuc & Constantin Dram (eds.), 2009: 37-60)

[9] The Petition of Iași, attributed to Grigorie Sturdza, 1871 (Titu Maiorescu, 2006: 42-50)

[10] Bogdan Petriceicu Hasdeu's Speech on the 'Stroussberg-Bleichroder' Issues, December, the 5th , 1871 (B. P. Hasdeu, 2007: 1497-1507)

[11] The Gatherings of Junimea Circle.

occasional handshaking. The anecdotic detail arrested my attention because Walter Pater is believed to have worn a similar pair of gloves of 'palest yellow' as George Moore accounts. The public would fashion both the politician and the literate under the same dandified figure.

III. Fancy conference halls and splendid talk: the portrait as aesthetic eruption and as ideological vector

What brings together all these forms of political language is a set of indulged liberties. A pragmatic examination, pursuing matters of both performance and purpose, should bring to light that the discourse of power (oral expressions as well) is disputed between a set of liberties and limitations. Achieved by welcoming in 'problematic wideness', 'maximal procedural opening' and 'manipulative possibilities' (Sălăvăstru, 2009: 22), the liberty of extra-parliamentary oratory enhances in absence of protocol and etiquette limitations. Moreover, if doctrinarian constraints are still in force, they occur within a friendly environment, without the simultaneous and collocated presence of opposition. Briefly, the polemical substrata that can be easily represented within parliamentary contexts as 'protagonist-antagonist' situations lose inner dynamics and bring to the open a one man's show, which internalises the whole political scene. Activated by extra-parliamentary lavish settings, the orator gets closer to the hypostasis of an actor whose due is to live, eventually, the life of his own words. Assuredly, this superficial posture draws the talented orator nearer to the 'dandy', an icon of evanescent perfection that haunts the mentality of 19th century audiences (Barbey d' Aurevilly, 1995: 59-68).

Once the utterances belong to both orator and public, and once they realise being in the same boat, this allows enough time to try one's art in sampling panegyric or eulogy. Circumscribed to the category of construction tropes, these sequences are meant for the party leader who patronises the gathering, alive or dead, and they serve as arguments *ad verecundiam*. Anyway, the portrait must be categorised among the specific techniques of extra-parliamentary eloquence, since the speaker is pressed neither by adversaries nor by circumstances; he can take his time to make literature and propose novel tropes, most of them courageously extended to the risky limits of boredom and inadequacy. Besides, he can use eulogy or panegyric so as to slice the political reality into exemplary icons, which are proposed under the double regime of tenses; through their greatness they belong to historical past, while through their humanity they belong with the present, and with the troubled political present. Thus, the portrait functions, by appealing to an emotional distribution of arguments (Sălăvăstru, 2010: 241-273), as a trigger of present states and ideological re-settlements.

Such seems to be the case of Conservative reunions, led by Lascăr Catargiu, the undisputable epitome of the party's history along 40 years. Even though not really a gifted orator, Lascăr Catargiu's name is mentioned in the expository lines of his younger colleagues' speeches. Called in to speak on the 'Ghenadie' Issue, Alexandru Lahovary starts by an argument of authority, practically giving credit to old boys from 48' generation, who witnessed great social commotions and the foundation of Hohenzollern Dynasty: "*Venerabilul nostru şef – bătrân, dar nu îmbătrânit, căci nu e îmbătrânit nici la minte, nici la suflet – v'a spus pentru ce ne-am adunat aci. Ne-am adunat ca să ne consfătuim frăţeşte, creştineşte, asupra unei chestiuni care atinge sentimentele noastre cele mai intime – ne-am adunat ca să ne adresăm Regelui să facă dreptatea pe care o refuză guvernul-complice şi magistratura îngenunchiată*" (Alexandru Lahovary, 1905: 179-190). Even though a carrier of obsolete political speaking – as most of his liberal comrades of 48' Revolution were, Lascăr Catargiu is taken as a guarantee of experience and endurance. However, the threefold accent on

'oldness' ('*venerabil*' - 'venerable', *bătrân* - 'old', '*îmbătrânit*' - 'timeworn'/ 'age-old') signals, unconsciously, a weak point of the Conservatives. As it has been always, in 1896 the latent public debate stressed on the need to refresh and rejuvenate the political world. After C.A. Rosetti and I.C. Brătianu had died (in 1885 and, respectively, 1891), the Liberals changed their icons, bringing names and faces without a marked historical significance. Contrariwise, the Conservatives failed to do the same because their leader Lascăr Catargiu kept on being associated with the 48' revolutionary movement.

As a matter of fact, Take Ionescu muses on the image of the old Patriarch that Lahovary had launched. The name of his beloved chief is exploited when associated with the martyrized image of Archpriest Ghenadie, who had just been chased away from his Metropolitan Seat by the Liberals and their head, Dimitrie Sturdza, now charged of abusive treatment of Orthodox high prelates: "*Dar cu pripă, cu zor, s'a dat sentinţa sf. Sinod în numele Sfântului Duh. Ei bine cine a executat'o? Jandarmii, procurorii, procurorii cari atât erau de ameţiţi, că au făcut somaţiunile ce se fac pe uliţă la atrupamente, le-au făcut Mitropolitului, om bătrîn, în odaia lui, de faţă cu d. Lascar Catargiu.*" (Take Ionescu, 1903: 15). Consequently, the Liberal PM and Government awaken the Biblical imagery of demons, the embodied figures of Evil, whereas the Conservative Party, led by a mild saint, stands for God's chosen ones.

This is why Ionescu's talents are chosen to serve the farewell speech on behalf of the Conservative Party at Lascăr Catargiu's funerals in 1899. Take Ionescu marches on with a package of sainthood figures collected into a beautified literary portrait. It opens with the typical *ecce homo*, the speaker turning himself into a witness of the saint's presence in this world: „*Mi s'a dat dureroasa cinste să spun cea din urmă vorbă lângă resturile pământeşti ale marelui Lascar Catargiu, de sigur fiindă am fost cel din urmă al lui secretar, fiindcă şeapte ani şi jumătate am trăit din viaţa lui, am trăit o vreme care va rămâne cea mai dulce a vieţei mele, oricare mi-ar fi ursita.*

L-am văzut de aproape şi l-am înţeles pe iubitul nostru mort; l-am văzut de aproape şi am stat uimit de atâta mărire, cum stau pironit în faţa unei astfel de pierderi [...] Şi energic şi blând, şi hotărât şi cuminte, şi neînfrânt în contra răului şi covârşit de bunătate, şi voinic ca un erou antic şi înduioşat ca o femee, şi pătrunzător pănă în adâncul firei oamenilor şi naiv ca un copil, Lascar Catargiu a dus o viaţă de sfânt în mijlocul valurilor patimelor lumeşti, a rămas pururea liniştit în mijlocul bătăliilor celor mai duşmănoase" (idem: 647-651).

The speaker enlarges upon a pair of psychological and moral hypotheses (kindness, simplicity and equilibrium), which function as the underlying plaster of all his tropes: "*Taina acestei firi fără pereche este tocmai desăvârşitul lui echilibru. De tânăr el şi-a avut o concepţie a vieţei, foarte simplă şi foarte curată şi toată viaţa s'a supus acelei concepţii, fără nici o îndoială, fără nici o şovăire, fără nici o luptă lăuntrică*" (idem: 647-651). What is provocative in this sequence is the speaker's unusual way of drawing the portrait lines not with assertions, but with negative features; the simple and unsophisticated conception of life is supported by Lascăr Catargiu's 'lack of doubt' ('*fără nici o îndoială*'), 'lack of hesitation' ('*fără nici o şovăire*'), finally, his 'lack of inner struggle' ('*fără nici o luptă lăuntrică*'). Even though minted as a solemn funeral oration, this speech hides the secret crevices of antiphrasis. The orator's true message on the Conservative leader's personality can be summarised as follows: Catargiu was a man without personality, who succeeded to make a political career rather by fortunate strikes and immense simplicity; furthermore, if the dead man was exempted of doubt, hesitation and inner struggle, then who might have been the one that was still bothered by these nagging dispositions? Of course, the answer cannot be but Take Ionescu himself.

Lahovary's own death in 1897 had brought great turmoil and threw the seeds of dissension in the midst of Romanian Conservatives. This time too, it was Take Ionescu's the

voice that spoke at the funeral. It is crystal clear that whereas the Catargiu is perceived as a simple-minded person, the other head of the Conservative Party gets the maximum of standing ovation, as a bright and hearty fellow ('*comorile de minte şi de inimă*'), as an excellent master of Romanian eloquence ('*maestrul vorbei*'), as a passionate and fiery fighter ('*frământat de patimă, de patima nobilă a binelui*', '*para cea nestinsă*'), as a man with prominent personality ('*era făptură, făptura lui Lahovari!*'), as a hero of the tribune, inspired by a supernatural force (*acea putere tainică*): "*Pe el, mai fericit decât alţii, soarta l-a scutit de căutările îndoelei. Din ziua dintâi el a ştiut de ce parte trebuia să-şi pună cu care îl înzestrase firea, ca să slujească mai bine şi adevărului, şi ţărei. Treizeci şi doi de ani stătu el neclintit, căci treizeci şi doi de ani au trecut de când, pentru întâia oară, a fulgerat glasul lui cel puternic, şi aşa a fulgerat încât, de a doua zi, a şi fost osândită de stăpânirea de atunci de la tribuna Ateneului, la care Lahovari se suise. Treizeci şi doi de ani a fost el la locul de primejdie şi în această lungă vreme, niciodată n'a şovăit, niciodată nu s'a desnădăjduit, nici o clipă nu s'a îndoit. În timpuri de slavă, ca şi în ceasurile cele negre, mâinele lui zdravene au stat aşa de încleştate pe steagul conservatismului român, încât conştiinţa publică nu mai poate să deosebească steagul de stegar, şi astăzi lacrămile care ne podidesc, curg şi pe unul şi pe altul.*

[...] Făptura toată şi-a juruit-o Alexandru Lahovari pentru binele obştesc. Şi era făptură, făptura lui Lahovari! N'am să înşir aici faptele lui cele mari. Ele stau tipărite pe fiecare foaie din cartea istoriei; fără ele, istoria celor treizeci şi doi de ani din urmă nu se poate scrie.

Îmi stă înainte acum numai Alexandru Lahovari, maestrul vorbei. Ce maestru!

Nimeni, nimeni înainte de dânsul, şi desigur nimeni după dânsul, n'a slăvit şi nu va slăvi ca dânsul graiul românesc.

Cât va trăi limba aceasta, vor trăi şi cuvintele lui. În el strănepoţi de nepoţi d-ai noştri vor găsi, întocmai ca şi noi, nu numai urmele celui mai curat şi mai luminat patriotism, dar şi modelele cele mai săvârşite de frumuseţe. Căci nimeni n-a tâlmăcit gândirea românească în icoane mai măreţe decât dânsul, nimeni n-a îmbrăcat-o în podoabe mai bogate şi mai strălucite. [...] ceea-ce era mai mare şi mai frumos în elocinţa lui, era el. Era omul frământat de patimă, de patima nobilă a binelui, dar de patimă. Era omul pe care atât îl mistuia para cea nestinsă, încât vorba lui dogorea. Era omul mânat de acea putere tainică, care pe cei ca dânsul îl zmulge din frământările vieţei trupeşti, şi îl ridică în sfere aşa de înalte, încât pentru ei orizontul se cufundă cu infinitul, şi se simt intraţi în armonia universală"

Tremendously influent in the 19th century, Carlyle's theory on 'Great men' spreads echoes in Take Ionescu's funeral oration as well. Lahovary belongs to the legion of extraordinary figures – the heroes with 'a thousand faces', as Joseph Campbell named them (1949, 1968, 2008) – that should be honoured and praised not only for his humane qualities (physical strength, intelligence, eloquence, loyalty, courage), but also for his adherence to 'higher Spheres', to 'Infinite' or 'Absolute', to 'Universal Harmony'. Beforehand, the emphasis on 'heroic' traits had been used by Dimitrie A. Sturdza at the burial of I. C. Brătianu: "*După secoli de groasnice suferinţe, tu, cel întâiu, ai încălzit şi ai însufleţit poporul românesc. Erou al neamului nostru eşti, căci în toată viaţa ta, de dimineaţă până în seară, ai muncit şi te-ai trudit pentru dânsul, de dimineaţă până în seară ai urmărit necontenit acelaşi lucru, — îndeplinirea tuturor datoriilor tale. Erou al neamului nostru! Tu ai fost şi vei rămânea în veci expresiunea cea mai pură a geniului românesc*" (Dimitrie Sturdza, in I.C. Brătianu, 1938: XI-XVII). Likewise, writing an epitaph article right after Mihai Eminescu's death (in 'Constitutionalul' Newspaper, June the 20th), Caragiale dresses up the same idea; heading to the state of 'Nirvana', great men and great souls maintain an open channel to the other world. Take Ionescu will develop the exceptionality thesis into a speech delivered in 1901 and occasioned by the unveiling of Alexandru Lahovary's statue. It is the perfect time to

pinpoint, helped by the 'hurricane' metaphor, the hero's exquisite eloquence and his elemental forces (Take Ionescu, 1905: XXXVIII-XLVIII)

After Catargiu's sudden death in March 1899 – an event that convulsed the Romanian world drawing near to the turn of the century, Lahovary's encomiastic allusion, expanded into Take Ionescu's antiphrastic portrait, travels along all the speeches delivered by the following head of the Conservative party, Gheorghe Grigore Cantacuzino. He prefers to underscore the foretelling talents of the new-made saint; Catargiu is supposed to have prophesied not only the future glory of the Conservative Party, but also the legitimacy of his successor, established in a highly charged political atmosphere, only two hours after the death of the former leader (Ion Bulei, 1987: 202). Hence, the orator frames the former's portrait into an argument of his own oncoming authority: „*Mă simt fericit că mă aflu în mijlocul d-voastră, reprezentanţii partidului conservator din ţara întreagă. Fericirea mea ar fi şi mai deplină, dacă nu mi-aşi aduce aminte că aceasta este prima noastră întrunire după nespusa pierdere pe care am suferit-o. Gândul nostru cel dintăi fie pentru memoria lui Lascar Catargiu. Patruzeci şi doi de ani dus-a dânsul destinele partidului conservator. Şi în vremurile cele grele ca şi în cele de belşug, tot cu cinste, cu măreţie şi cu folos pentru ţară ţinut-a el în mâinele lui vânjoase steagul falnic al conservatismului român. In veci memoria lui fie binecuvântată şi faptele lui să slujească drept pildă şi nouă şi urmaşilor noştri!*

În orice vreme este grea povara de a conduce soarta unul partid politic. Când însă trebue să urmezi lui Lascar Catargiu, sarcina este înzecit mai grea.

Am avut, d-lor, acest simţiment în momentul în care d-voastră cu glas unanim m'aţi ales să succed lui Lascar Catargiu. Aşi fi stat la îndoială – vă fac această mărturisire – să primesc o aşa grea însărcinare, dacă nu mi-aş fi amintit că în vremurile din urmă ilustrul nostru şef arătase în chipul cel mai neîndoios hotărârea sa de a mă asocia cu dânsul la conducerea partidului. Nădăjduia şi el, şi mai ales nădăjduiam noi toţi, vedzându'l aşa de verde la trup şi aşa de tânăr la inimă, că mulţi ani încă nu va veni ceasul despărţirei. Ursita neîndurată a făcut ca în loc de tovarăş să-i devin urmaş" (Gr. C. Cantacuzino, qtd. in Take Ionescu, 1904: 3-12). Unfortunately for the orator, Cantacuzino's speech would undertake not only the sainthood icon, but also the age tropes ('*verde la trup şi aşa de tânăr la inimă*' - 'so hale and hearty') – that is, the controversy on the imperative need for rejuvenation and change.

An excellent case of what Pamela Hobbs calls 'metaphorical foreshadowing of policy shifts' (2008: 29-56) is Dimitrie Sturdza's oration delivered at the funeral of I. C. Brătianu in 1891. Compared to the other funeral or ceremonial orations, what strikes us most in this speech is its outspoken aesthetic claims, even greater than the other eulogies that have been chosen for analysis. However, this artistic emergence does not lead to the famous 'catharsis' effect; on the contrary, it carries out a bit of uneasiness as if the speaker's intention would be to hide behind words or to hide someone else behind him:

"*Mare şi nepătrunsă-i taina morţii; dar cununa vieţii şi-a asigurat-o numai acela, care a fost până la moarte credincios poruncilor lui Dumnezeu. Plinirea poruncilor lui Dumnezeu însă este, după cum zice Apostolul Pavel, dragostea, - dragostea cea din inimă curată, dragostea cea din conştiinţă tare, dragostea cea din credinţă nefăţarnică.*

Pe această temelie largă şi solidă, pe această temelie creştinească, Ion Brătianu a clădit frumosul şi măreţul edificiu al vieţii sale.

Din inima cea mai curată, din conştiinţa cea mai tare, din credinţa cea mai nefăţarnică au pornit faptele lui, inspirate, animate, pătrunse de o dragosete aprinsă şi nestrămutată, care nu s-a desminţit niciodată.

Această dragoste l-a înzestrat cu două mari şi nepreţuite calităţi, greu de întâlnit la acelaşi om: blândeţea şi energia, care amândouă au dat acestui mare bărbat puterea lui fermecătoare şi irezistibilă.

Această dragoste l-a înarmat cu ochiul acel ager, care-i desfăşura într-o clipeală inima şi cugetările altora şi-l făcea să pătrundă cele viitoare cu o siguranţă, care este dată numai celor aleşi ai lui Dumnezeu.

Această dragoste a făurit într-însul acea bună credinţă, care se aşează temeinic numai în inima şi cugetarea celor curăţiţi de orice egoism, de orice interes personal.

Din această dragoste a pornit acea simplicitate cu totul antică, acea modestie rară, acea repulsiune de orice fast şi onoruri, care caracterizează pe acest mare bărbat al neamului românesc.

Această dragoste l-a însufleţit în întreg traiul lui pământesc, l-a condus în îndeplinirea datoriilor sale, îl face un model vrednic de urmat în cercul intim al vieţii de familie, ca şi în acţiunea cea întinsă a vieţii publice.

Această dragoste l-a înălţat la un tip rar de perfecţiune omenească, atingând spre dânsul acea încredere, dându-i lui acea autoritate, care l-a pus nu numai între fruntaşi, ci în capul fruntaşilor poporului român.

Această dragoste l-a alipit de geniul Neamului românesc, căruia Ion Brătianu i-a închinat întreaga muncă a vieţii sale, căruia el i-a fost neclintit credincios din tinereţe până în bătrâneţe şi până la mormânt.

Această dragoste l-a ridicat, ca să devie conducătorul necontestat de nimeni al Poporului românesc, când sunase ora faptelor mari şi decisive" (Dimitrie Sturdza, in I.C. Brătianu, 1938: XI-XVII)

This introductory sequence relies on gradation as a figure of thought (Olivier Reboul qtd. in Sălăvăstru, 2009: 292, 301). In its turn, the effect of amplification is achieved by using an elaborated trope, that is, anaphora, which gives a multiple definition for an abstract word. Maybe it is worth mentioning that I.C. Brătianu distinguished himself as a great master of anaphora, a literary manner that is emulated by his successor. Indeed, 'love' (initially identified as Saint Paul's Christian love) is characterised by a cluster of I.C. Brătianu's personal qualities such as 'kindness/gentleness' and 'energy' ('*două mari şi nepreţuite calităţi [...] blândeţea şi energia*'), 'trust/ honesty' and 'good faith' ('*bună credinţă*'), 'simplicity/ candour' and 'modesty' ('*acea simplicitate cu totul antică, acea modestie rară*'), devotion both in 'family life' and 'public life' ('*cercul intim al vieţii de familie [...] acţiunea cea întinsă a vieţii publice*'), 'human perfection' granting 'authority' and 'leadership' ('*un tip rar de perfecţiune omenească [...] autoritate*'), the racial genius of the Romanian folk ('*alipit de geniul Neamului românesc*').

J.D Rayner notices that political speaking allots greater importance to characterisation than to evaluation of actions and procedures (Rayner qtd. in Hobbs, 2008: 47). Therefore, Dimitrie Sturdza props his eulogy on double or triple epithets: '*generosul său tată şi pe duioasa sa mumă*' – his generous father and his tender mother; '*cuvinte puternice şi clare*' – strong and clear words; '*dar sfânt*' – blessed bestowal; '*puterea cea mare şi convingătoare a graiului său*' – the great and convincing power of his speaking; '*viţă românească curată şi nestricată*' – pure and unspoiled Romanian offspring; '*luptătorul lui cel mai înţelept, cel mai prevăzător, cel mai neobosit*' – the wisest, most cautious and most untiring fighter; '*acea activitate neîntreruptă, totdeauna egală*' – that incessant activity, always equal; '*naţiunea românească cea mică, uitată, urgisită*' – the Romanian nation, small, forgotten, and oppressed; '*lupta uriaşă, fără repaos*' – the huge fight, without stand; '*lucrare comună şi energică*' – common and energetic work; '*desvoltări sigure şi neîntrerupte*' – sure and unstopped developments; '*acel avânt energic şi plin de entuziasm*' – that energetic impetus and full of enthusiasm; '*acea demnă şi energică intrare în sânul Congresului*' - that dignified and energetic entrance into the Congress [of Paris]; '*impulsiune nouă şi necunoscută*' – new and unprecedented impulsion; '*administraţiunea onestă şi inteligentă a averii publice*' – the honest and intelligent management of public wealth; '*multe şi nenumărate rele*' – many and

countless evils; '*cu adevărată şi nesmintită credinţă şi dragoste*' – with true and unaltered faith and love (Dimitrie Sturdza, *qtd. work*).

Unnatural for the ordinary talk-flow and, to a point, a fluency drawback, multiple epithets really awaken perplexity. Not their novelty, but their excessive crowding in Sturdza's speech alerts the contemporary reader (of these formerly oral productions) that there is something wrong. Apparently, the elocutionary and the performativity requirements of classical oratory – *elocutio* and *actio* – are one and the same thing. Under the circumstances, we can imagine the following scene: the speaker duly read a speech written by someone else. One cannot but guess. The unknown person is involved in literary business because he is pretty aware of the distinction between 'fiction' and 'reality'; even though not much of a reader, Dimitrie Sturdza professes – maybe advised by his elocution counsellor – that Romania should not be 'a moment's fiction', but 'a long-lasting reality' ('*România să nu apară numai ca o ficţiune a momentului, ci să fie o realitate durabilă*').

A family air, a similar sublime-embellished style, emanates from Barbu Şt. Delavrancea's speech from 1894 (*Regimul personal - The Personal Regime*), three years after Sturdza's funeral show. Though, it serves both the diatribe against Charles the First of Romania and the eulogy for I.C. Brătianu. Here, the gifted orator would raise Ion C. Brătianu's flag against the Crown's colours. Easily noticeable, the emphasised rhetoric interrogation stands for a "disguised" assertive utterance that is looking for unconditional approval: "*Cine a uitat acea înfăţisare luminoasă, acea frunte senină, acel ochi pătrunzător, acea privire de vultur, acea minte într-adevăr mai presus decât mintea tuturora? […] Era cel mai sfânt moment din viaţa unui geniu [înmormântarea lui I. B. Brătianu, n. n.], căci era ultimul în care cei covârşiţi de pietate mai puteau să privească imagina cea mai mare şi mai luminoasă a secolului nostru […] Prometheul nostru care a răpit Divinităţii focul sacru pentru a aprinde viaţa unui popor întreg*" (Barbu Şt. Delavrancea, 1894: 1-35). Scholars have already pointed out the assertive value of interrogations within the political speech (Pierre Fontanier qtd. in Sălăvăstru, 2009: 275-278), a feature that is actually "augmented" by the massive usage of other aesthetic liberties (idem: 283). Delavrancea enhances his questions – better said, disguised assertions, through the aggregation of plastic epithets ('*luminoasă*' – 'illuminated'/ 'light', '*senină*' – 'serene'/ 'smooth', '*pătrunzător*' – 'piercing'/ 'visionary', '*privire de vultur*' – 'eagle-eye look) and hyperbolic definition ("genius"). Even though the epithet is not exactly a figure that could arise a high level of perplexity in the midst of audiences (idem: 290), Delavrancea's is a climactic construction, aiming to blend the image of the 'genius' with that of the national hero.

No wonder that Delavrancea's speech from 1894 ends with a picture of his own generation, a generation of young people: "*Noi ne-am născut când ţările române îşi exprimau aspiraţiunile lor în divanurile ad-hoc – am spus primele cuvinte când se făcea unirea ţărilor – am început să ne gândim când s-a răsturnat acela care nu respectase libertăţile publice – şi am scris primele rânduri cu entuziasm când armata se întorcea victorioasă, aducând ţării independenţa şi regelui Coroana de oţel […] Jurăm ca, în fruntea ei [*a ţării, *n.n], vom muri sau vom învinge*" (Barbu Şt. Delavrancea, 1894: 35). Arrived just here, one may compare Lahovary's sub-textual strive to get rid of 'obsolescence' accusations and Delavrancea's secret intention to style his self-portrait 'as a young man' right into the core of the brand-new liberal picture. The stylistics of self-enhancement becomes apparent once we are aware of the speaker's virulence against the king who is represented in the fiery tyrant's robe. Fashioned after Demosthenes' *Philippics* or, even closer, after Tully's *Catiline Orations*, the ruthless attack committed by the young liberal against Charles the First of Romania ends, meaningfully, with a slogan that echoes Mihail Kogălniceanu's well-known dictum, traditionally related to his speech on occasion of the Union of Romanian Principalities in 1859: "*La vremuri noi, oameni noi*" (*New times, new people*). The slogan should have –

rhetoricians avert us – a good loading of originality, a trait that shows out the communicator's individuality (Gabriel Thoveron qtd. in Sălăvăstru, 2009: 267). In this precise case, Delavrancea finds a way to convey his self-portrait as a young star of the Liberal Party by illustrating the ascending steps of his timely formation and by squeezing an innuendo on courage and sacrifice, frequently epitomised by young people.

V. The portrait of the orator as 'standard-bearer', 'eagle', and 'Golden Mouth'

Recent research has shown that, when used in political talk, novel metaphors are meant to displace common-sense or prejudice, to tease the public's lazy attention or to introduce new conceptual models (Chilton & Ilyin qtd. in Hobbs, 2008: 41). But 'novelty' – and the perplexity it awakens, can be a criterion for each and every trope occurred in political speech, from the most insignificant epithet to oxymoron, simile and personification. Generally, aesthetic aspirations embedded in a strictly communicational context may stir a bewildered state of reception. But, if acknowledged and accepted, they can decide the ultimate ideological victory.

Extra-parliamentary life seems to be the most exposed to literary 'trespasses', especially because it admits the liberties of epideictic genre (eulogy, panegyric, toast, manifest and so on). Whatever their marked differences, there are two approaches that actually share what oratory and literature share in general: the interest in a common set of tropes prevails either while grasping the literary sources of oratory or while searching the oratorical/oral model of literature. Yet, my intention is not to give a smart list of figures and to point at their novelty or lexicalisation. The speeches I have selected made me realise that whereas the portraits of party leaders are designed as if belonging to present facts, the other illustrative techniques (such as quotation, dictum, and intertext) are assumed with greater caution by 19th century speakers. While the beloved chief's icon draws also to self-legitimisation, excerpting a large sequence from the forerunners' political talk does not seem exactly the best option. Their wealth of thought must be presented in a compressed and, if possible, embedded form. For instance, Dimitrie Sturdza 'chooses' to act I. C. Brătianu's words from 1857, but he extracts no less than 200 words! This proves once more that a literate, well-accustomed with cut-paste mechanics, was standing behind the Liberal Leader.

In 1897, Take Ionescu uses the metaphor of the standard-bearer, embedded in a larger image: the party's standard-bearer who identifies with the standard/flag (*În timpuri de slavă, ca şi în ceasurile cele negre, mâinele lui zdravene au stat aşa de încleştate pe steagul conservatismului român, încât conştiinţa publică nu mai poate să deosebească steagul de stegar*). Even though we expect him to be so, he is by no means original. Six years before, Dimitrie Sturdza avails himself by the same trope: the revolutionaries of 1848 are also named 'standard-bearers' (*Grea a fost lupta stegarilor din 1848, dar ei au învins*). Two years after Take Ionescu, Gh. Gr. Cantacuzino restores the metaphor, but gives it a circumstantial, almost ridiculous, meaning: now he is styling himself as 'the standard-bearer' of Romanian Conservatism. What Pamela Hobbs calls a 'novel metaphor challenged by a historical metaphor' (2008: 50) resides here under the umbrella of the same trope ('the standard-bearer'). The variations of oratorical styles do not transfer into literary originality. Whereas Take Ionescu endorses a previous phrase so as to breach the present circumstances with a sense of tradition and literary liberty, Cantacuzino abridges the tradition to his own person.

The same applies to the zoomorphism 'eagle'-orator, which is imported, in all likelihood, from Victor Hugo. In 1888 at a Conservative meeting where he mercilessly attacks I.C. Brătianu and his Liberal team, Alexandru Lahovary mentions the image of the eagle that flaps its wings on a pile of garbage: "*Aşadar, cum zice un mare poet francez, graţie împrejurărilor, graţie vitejiei armatei noastre, o oarbă victorie a adumbrit cu aripele sale*

fruntea unor nemernici: astfel câteodată o acvilă se zbate pe un morman de gunoi" (Alexandru Lahovary, 1905: 118-136). Then, the trope changes its referent and tempts the talents of eminent speakers from the opposed Liberal stand. For Delavrancea (1894) and Sturdza (1891) it is I.C. Brătianu the real 'eagle' of the Romanian tribune and not the Conservatives. The truth is that Hugo himself was counting on the established moral symbol when he would use it. Anyway, the conservative Lahovary preserves the polemical tension encapsulated in the oxymoron 'eagle-garbage', while the liberals use it only for ornament purposes. In 1901, Take Ionescu accesses the metaphor in order to characterise Lahovary's speaking talents as 'the flight of the eagle' that leaves behind and below the terrestrial realities (Ionescu, 1905: pp. XXXVIII-XLVIII).

Anyway, Take Ionescu and Alexandru Lahovary can do better than that. They really know how to paraphrase quotations, rephrase anecdotes and hide influences. The process is one of personal assumption and discourse absorption. Cut out from their original source, the 'literary' isles turn into clichés and common places; they are floating aesthetic unities and their freedom becomes problematic for the core message of the political speech. One can only guess how much Ionescu's speech from April 26th 1896 had been influenced by Lahovary's art; in 1882, the older party colleague mentions three types of tyrants (the bloody, the terrible and the ridiculous one), while in 1896 the apprentice illustrates the categories with cultural references (August, Tiberius, Caligula). Sometimes, the intertext is barely traceable as in Take Ionescu's funeral oration on his absolute model, Alexandru Lahovary. A 'poet', thus a literate, is invoked as a source of authority; the quotation refers to the idea that God leaves the greatest mark of His creation in the human being: "[Să zicem] împreună cu poetul 'să ne plecăm frunţile dinaintea marelui Ziditor, care a vrut să tipărească în el o urmă şi mai vastă a spiritului său creator'" (Take Ionescu, 1903: 651).

'Eagle' or 'standard-bearer', the master of tribune would always wage an erosive war with time. Take Ionescu believes that even if Lahovary's excellent words had been engraved, recorded or written, the future generations would not have been able to catch the temperature of his oratorical shows (Take Ionescu, *qtd. work*). By practicing public speaking and by addressing its tradition through emulation, he becomes perfectly aware of this art's evanescence. Once passed onto a written version, the oral production loses a series of elements and presents itself as a deceivingly imperfect art. Wherefore, the recurrence of 'evanescence' tropes in all the meta-discursive sequences contained in the selected texts: 'He (Alexandru Lahovary) shined like no other in the most ungrateful of all arts, since eloquence does not count on the words that stand, but on their movement, on the voice and, especially, on the mysterious bond between the one who speaks and those who listen, which gives the orator the most precious command: the command of souls, even if only for an instant' ("*A strălucit ca nimeni în cea mai ingrată dintre arte, în aceea care piere o dată cu artistul, pentru-că elocinţa nu stă în şirul de vorbe care ne râmâne, ci în mişcare, în glasul şi mai ales în acea legătură misteriosă dintre cel care vorbeşte şi cei cari îl asculta, care dă oratorului cea mai preţiosă dintre stăpâniri: stăpânirea peste suflete, fie măcar pentru o clipă*", Ionescu, 1905: pp. XXXVIII-XLVIII).

Nevertheless, fierce 'passion' represents the secret key for attaining excellent eloquence skills. Oratory is not only an evanescent, if not defective, art, but also a way to free the political man from the chains of present pressures, whether ideological or factual. The dramatic image of the tormented orator, carried out by his ideas, figures out a spatial definition of *persona*. While putting his mind into words, the speaker becomes a scene where passion gets staged and, consequently, he embodies an autonomous world, severed from history, like Leibniz's monad. At the end of 19th century, the autonomy given by one's own talent and ability to freeze present issues into aesthetical frames becomes a strong point of speeches on the art of political oration. It recurs with greater poignancy in Take Ionescu's

solemn speech occasioned by the inauguration of Lahovary's statue. Risking a cultural comparison – with Demosthenes, Cicero, and Mirabeau, the speaker insinuates that the environment and the political events do not bear particular significance for an absent public, formed of forthcoming readers. Only here and now, the 'divine word' could turn mere facts into gold.

It is noteworthy that Take Ionescu himself enjoyed, on John Chrysostom's model, the reputation of a 'golden-mouth'. As resulting from the previous illustration, his own perception of his nickname (*Tăchiță Gură-de-aur – Little Take Golden-Mouth*) does not rely on the discourse's polemical power, but on its power to abstract from polemics. Consequently, once abstracted from reality and history, the voice that utters the golden words can claim its own political autonomy, if not its sovereign right to cross the floor, to switch sides and create dissident factions. The 19th-century history of Romanian political parties proves it without the shadow of a doubt: eloquence is a sharp two-edged sword; it can draw blood from both political enemies and friends. Beyond facts and immediate determinations, the gifted orator turns aesthetical liberty into political autonomy and self-containment. He is the alternative to state institutions such as Parliament; he is the real institution of extra-parliamentary life.

References

***, *Anul una mie opt sute patruzeci şi opt în Principatele Române. Acte şi documente publicate cu ajutorul documentului pentru ridicarea monumentului lui Ion C. Brătianu*, vol I-VI, Carol Gobl, Bucureşti, 1902-1910.

Bayley, Paul, *Cross-Cultural Perspectives on Parliamentary Discourse*, Johns Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 2004.

Beard, Adrian, *Language of Politics*, Routledge, London and New York, 2000.

Brătianu, Ion C., *Acte şi cuvântări*, editate de G. Marinescu şi C. Grecescu, Vol I, Partea I, Cartea Românească, Bucureşti, 1938.

Bulei, Ion, Sistemul politic al României moderne, 'Editura Politică' Publishers, Bucharest, 1987.

Buzatu, Gheorghe, *Discursuri şi dezbateri parlamentare (1864-2004)*, 'Mica Valahie' Publishing House, Bucharest, 2006.

Buzatu, Gheorghe, Dobrinescu, Valeriu Florin & Dumitrescu, Horia, *Diplomaţie şi diplomaţi români*, vol. 1, 'Tipo Moldova' Publishing House, Iasi, 2010.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, 1968.

Caragiale, Ion Luca, *In Nirvana*, http://ro.wikisource.org/wiki/%C3%8En_Nirvana.

Carlyle Thomas, On Heroes, Hero-Worship and the Heroic History, http://www.gutenberg.org/files/1091/1091-h/1091-h.htm.

Chilton, Paul& Schäffner, Christina, *Politics as Text and Talk. Analytic Approaches to Political Discourse*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia, 2002.

D'Aurevilly Barbey, *Dandysmul* (The Dandysm), translated in Romanian, prefaced and selected by Adriana Babeți, Iași, Polirom Publishing House, 1995.

Delavrancea, Barbu Ştefănescu, Regimul personal, Tipografia "Voinţa naţională", Bucureşti, 1894.

European Parliaments under Scrutiny: Discourse strategies and interaction practices (Discourse Approaches to Politics, Society and Culture), edited by Cornelia Ilie, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 2010.

Goia, Vistian, *Oratori şi elocinţă românească*, Dacia, Cluj-Napoca, 1985.

Haneş, Vasile, *Antologia oratorilor români*, Socec, Bucureşti, 1944.

Hobbs, Pamela, 'Surging ahead to a new way forward: the metaphorical foreshadowing of a policy shift', in *Discourse & Communication,* Vol 2(1): 29–56.

Ionescu, Take, *Discursuri politice*, vol I-IV, publicate prin îngrijirea lui Cristu S. Negoescu, Bucureşti, Storck, 1897-1903.

Lahovari, Alexandru, *Discursuri poltice 1881-1896*, cu o notiţă biografică asupra lui Lahovary, Bucureşti, Cucu, 1905.

Mapping Ideology, edited by Slavoj Žižec, Verso, London & New York, 1995

Parliamentary Discourses across Cultures: Interdisciplinary Approaches, edited by Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Melania Roibu &Mihaela-Viorica Constantinescu, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, GB, 2012.

Patraș, Roxana, *Political Oratory and Literature. A Case of Discursive Crossbreeding and Contamination in 19th century Romania*, in *Studies on Literature, Discourse and Multicultural Dialogue*, Section: Language and Discourse, Iulian Boldea (ed.), 'Arhipelag XXI' Publishing House, Tg. Mureş, 2013, pp. 191-201.

Patraș, Roxana, *Religious Elements in the Romanian Political Oratory: from 1848' Spring of Nations to 1877's Independence War*, in *Text şi discurs religios*, vol. 5, 'Alexandru Ioan Cuza' Publishing House, Iaşi, 2013, pp. 301-312.

Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, translated with an Introduction by Gabriel Rockhill, Continuum, London& New York, 2006.

Sălăvăstru, Constantin, *Discursul puterii. Încercare de retorică aplicată*, Bucharest, 'Tritonic' Publishing House, 2009.

Sălăvăstru, Constantin, *Mic tratat de oratorie*, ediţia a II-a, Editura Universităţii „Alexandrui Ioan Cuza", Iaşi, 2010.

Žižec, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London & New York, 2008 (first printed in 1989).

Žižec, Slavoj, *The Supposed Subjects of Ideology*, Critical Quaterly, vol 39, no. 2, pp. 39-59, July 1997.

ANDREEA SÂNCELEAN
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

THE INITIATION: DISTORTED IMAGINARY. ION BARBU – DUPĂ MELCI *VS. LEWIS CARROLL* – ALICE IN WONDERLAND

Abstract: Deşi în aparenţă operele celor doi scriitori, Ion Barbu şi Lewis Carroll, nu au niciun punct de întâlnire, lecturarea în paralel a poemului „După melci" şi a „Aventurilor lui Alice în Ţara Minunilor"aduce la lumină numeroase puncte comune.

Eroii ambelor opere, atât de diferite în aparenţă, sunt simboluri ale candorii şi inocenţei, chiar ale neştiinţei, care, aventurându-se departe de casă şi jucându-se cu elemente străine, ce ţin de sensul ascuns, profund al lucrurilor, ajung ca printr-o criză existenţială („După melci") şi o criză identitară („Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor") să dobândească înţelegerea unor sensuri puţin perceptibile sau chiar imperceptibil la suprafaţa unei realităţi iluzorii.

Keywords: imaginar, ludic, originar, nonsens, inconştient, criză existenţială/identitară.

Sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX se caracterizează printr-o tendinţă de înnoire a literaturii prin îndepărtarea de tradiţie şi îmbrăţişarea unor noi forme de exprimare artistică. Prima jumătate a secolului XX se caracterizează printr-o revoltă mai profundă împotriva vechilor reguli şi tehnici literare, aducând cu sine o preferinţă deosebită pentru autenticitatea emoţiei, în detrimentul normelor rigide ce au stăpânit literatura de până atunci.

Situaţi la aproape un secol distanţă, Lewis Carroll şi Ion Barbu nu împărtăşesc, în aparenţă, aproape niciun punct comun, primul scriind îndeosebi literatură pentru copii, într-o manieră într-adevăr distinctă, şi cel de-al doilea remarcându-se mai ales prin poezia sa ermetică. La o privire mai atentă, se remarcă, totuşi, numeroase puncte comune atât la nivel ideatic (şi în mod deosebit aici), cât şi la nivelul tehnicilor literare, mai exact, dacă se face referire la una dintre poeziile de început ale poetului român şi singura din acea perioadă pe care acesta nu a respins-o mai târziu, *După melci*, şi una dintre cele mai cunoscute cărţi din toate timpurile - *Alice în Ţara Minunilor*.

În primul rând, cei doi scriitori împărtăşesc o atracţie deosebită pentru matematici. Perioada maturităţii literare a lui Ion Barbu a fost marcată de poezia ermetică (unde este evidentă influenţa interesului pentru geometrie), aflată sub zodia suprarealismului reprezentat de Breton. În privinţa relaţiei dintre cele două (geometrie şi poezie), poetul însuşi afirmă legătura puternică dintre geometrie, la nivelul său cel mai înalt, şi poezie, care se aseamănă cu cea dintâi întrucât „propune un model al lumii liber de constrângerile oricărei fizici"[1]. Totuşi, Barbu s-a declarat în primul rând matematician şi abia secundar poet, poezia fiind un „supraprodus"[2]. În consecinţă, Mincu Marin îl consideră pe Barbu imaginea unui „umanism nou, matematic", întrucât împletirea poeziei şi a matematicii determină o perspectivă totală asupra universului[3].

[1] Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006, p. 22-23.
[2] Ion Barbu în Alexandru Ciorănescu, *Ion Barbu*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996, p. 47.
[3] Marin Mincu, *Ion Barbu. Poezii*, Ed. Pontica, Constanţa, 1995, p. 19.

Spre deosebire de Ion Barbu, Lewis Carroll a mers pe tot parcursul său literar mână în mână cu logica şi matematica (şi sub semnul versurilor lui Edward Lear), influenţele lor dând naştere unor transformări şi utilizări ale limbajului dintre cele mai originale şi încântătoare, dar şi unor jocuri cu reguli unice inventate de el însuşi, cum ar fi *Biliard circular*, *Puzzle-uri din Ţara Minunilor*, *Jocul logicii* etc.[4] Elemente asemănătoare se regăsesc şi în *Alice în Ţara Minunilor* prin jocurile şi concursurile la care participă sau este martoră Alice, cum ar fi consiliul cu alergări, crochetul, homar-cadrilul şi altele, dar şi la nivelul limbajului, îndeosebi prin aplicarea principiilor matematice: *Mai ia puţin ceai, i s-a adresat foarte serios Iepurele de Martie. Nu am luat deloc, i-a răspuns Alice pe un ton ofensat, aşa că nu pot să mai iau. Vrei să spui că nu poţi lua mai puţin, a spus Pălărierul; este foarte uşor să iei mai mult decât nimic*.[5]

Un alt resort important al operei celor doi este reprezentat de una dintre trăsăturile fundamentale ale personalităţii lor şi anume timiditatea, teama de lumea exterioară şi, drept urmare, respingerea acesteia. Astfel, viaţa poetului român dinaintea căsătoriei cu Gerda Barbilian, a fost marcată de şocul ciocnirii copilului cu realitatea, acesta dezvoltând „complexul melcului”[6], adică reflexul închiderii în sine bazat pe teama de a se exterioriza şi exprima. [7]. După cum notează Ciorănescu, această respingere a realităţii s-ar baza pe teama poetului de a nu fi acceptat de lumea exterioară, la nivel mental rămânând un copil neadaptat, neîndemânatic, lipsit de simţ practic şi cu o puternică nevoie de protecţie. Mircea Scarlat surprinde aceleaşi trăsături, cu unele adăugiri: „Impulsiv în raporturile cu ceilalţi, cu o propensiune vădită spre superstiţie, Ion Barbu era în fond un contemplativ predispus la melancolie. Un astfel de om, puternic interiorizat, îşi construieşte inevitabil o mitologie interioară prin prisma căreia percepe tot ceea ce-l înconjoară.”[8] Poetul însuşi afirma că şi-ar fi dorit să trăiască pe la 1400 şi să scrie la Hamburg poemul *După melci* şi care să fie însoţit de ilustraţiile meşterului Francke[9], această mărturisire sugerând inadaptarea la contamporaneitatea agresivă.

Efeminat şi sensibil, Carroll nu era doar ţinta criticilor tatălui, ci şi a colegilor de şcoală, aspecte ce l-au determinat să dezvolte o nervozitate exacerbată (mai ales în ceea ce priveşte preocupările sale literare) în preajma sexului tare, în primul rând, dar şi a adulţilor, în general[10].

Revenind la ingenuitatea adusă în discuţie anterior, se observă alegerea pe care o fac cei doi autori în descoperirea şi cunoaşterea semnificaţiilor ascunse. Atât în *După melci*, cât şi în *Alice în Ţara Minunilor*, elementul central este copilul care, mânat de curiozitate, intră în contact cu o altă dimensiune, aflată dincolo de realitatea imediată, lăcaş al misterelor universale sau sociale profunde. Această opţiune ar putea fi justificată prin apropierea acestora de originar, de primordial, legătură întreţinută de ingenuitatea specifică.

În poemul epic *După melci*, personajul principal este însuşi poetul, reîntors (sau nu) în vremea copilăriei, care a fost marcată de o strânsă legătură cu folclorul şi cu natura. Inocenţa inundă primele versuri ale poemului[11], *Ţânci ursuzi/ Desculţi şi uzi,/ Fetişcane/ (Cozi*

[4] Don L. F. Nilsen, *Humor in the Eighteenth- and Nineteenth- Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998, p. 154.
[5] Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, Ed. Cartier, Chişinău, 2010, p. 85.
[6] Alexandru Ciorănescu, *op. cit*., p. 32.
[7] Gerba Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri*, Ed. Cartea Românească, 1979, p. 37.
[8] Mircea Scarlat, *Ion Barbu. Poezie şi dezideratˮ*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981, p. 9.
[9] *Ibidem*.
[10] Humphrey Carpenter şi Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literatiure*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 68.
[11] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 74.

plăvane)/ Înfăşate-n lungi zăvelci/ O porneam în turmă bleagă[12], poetul amintindu-şi de lipsa de cunoaştere specifică vârstei: *Eram mult mai prost pe-atunci*[13], nu fără o urmă de regret. Mai târziu, când mânat de curiozitate va folosi magia pentru a face melcul să se trezească din nemişcare, vălul necunoaşterii se va risipi, declanşând criza existenţială ce va determina maturizarea copilului ingenuu.

Alice va trece şi ea prin experienţe similare în care viaţa şi moartea, râsul şi plânsul se joacă de-a v-aţi ascunselea, liniştea dată de inocenţa specifică fiind tulburată odată cu descoperirea lumii subterane, aflată dincolo de aparenţe, şi odată cu intrarea în contact cu creaturile lumii fantastice. Ingenuitatea îi este pusă la încercare constant, până când eroina ajunge să îşi ridice semne de întrebare serioase asupra propriei identităţi, trecând din a doua jumătate a aventurii de la copilărie la o anumită maturitate.

Curiozitatea specifică vârstei este cea care le îndeamnă pe personajele literare din cele două opere spre descoperire. Copilul din *După melci* pare că aude chemarea celeilalte dimensiuni, *În ungher adânc, un gând/ Îmi şoptea că melcul blând/ Din mormânt de foi, pe-aproape/ Cheamă Omul să-l dezgroape...*[14], iar Alice este atrasă în lumea de dincolo de personajul antropomorf – Iepurele Alb: *Arzând de curiozitate, a alergat pe câmp după el şi, din fericire, a apucat să-l vadă zbughind-o în gaura largă a unei vizuini, sub un măceş. În clipa următoare, Alice s-a vârât după el, fără să se gândească o clipă cum oare avea să iasă de acolo.*[15] (tot de ingenuitate ţine şi caracterul ludic specific anumitor fragmente din cele două opere, aspect asupra căruia se va reveni mai târziu)

Transgresiunea este strâns legată de o criză prin care cele două personaje vor trece ca urmare a curiozităţii, aceasta având valenţe diferite în cele două opere. În *După melci* criza este una existenţială, întrucât în doar două zile, copilul ia „cunoştinţă [...] de ceea ce precede existenţa şi de ceea ce-i succede, de misterul naşterii şi al morţii."[16] Atras de elementul pur, virginal, reprezentat de melcul ce nu ieşise din găoace, copilul caută să cunoască esenţa.[17] Dar odată cu întruparea înainte de vreme a acestuia, moartea este inevitabilă. Copilul se face astfel vinovat de faptul că grăbeşte natura să se trezească la viaţă, perturbându-i ciclul normal, sau, de faptul (şi cel mai probabil) că încearcă să pătrundă sensuri profunde care nu îi sunt însă accesibile[18]. Copilul se joacă de-a creatorul, fiind inconştient de urmări, ceea ce îl determină să ia descântecul în glumă[19]: *Şi pornii la scotocit/ (Cu noroc, căci l-am găsit)/ Era, tot o mogândeaţă:/ Ochi de bou, dar cu albeaţă:/ Între el şi ce-i afar'/ Strejuia un zid de var./ - Ce să fac cu el aşa?/ Să-l arunc nu îmi venea... Vream să-l văd cum iar învie/ Somnoros, din colivie...*[20] Fiind mânat de curiozitatea de a vedea ce se întâmplă după întrupare, nu ia în considerare (sau nu conştientizează) faptul că aceasta atrage după sine moartea, astfel încât întregul ritual ia forma unui joc.

Abia după dezlănţuirea naturii şi refugierea în căminul protector, copilul începe să realizeze gravitatea faptelor sale şi posibilele urmări. Se roagă ca furtuna să înceteze, dar fără niciun efect. Regretându-şi fapta, copilul reia descântecul, dar tonul nu mai este de această dată unul ludic, ci profund, intim chiar, pentru „îmbunarea elementelor tulburate"[21]: *Melc încetinel,/ Cum n-ai vrut să ieşi mai iute!/ Nici viforniţă, nici mute/ Prin păduri nu te-ar fi*

[12] Ion Barbu, *Joc secund*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 154.
[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem*, p. 158.
[15] Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 8.
[16] Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1978, p. 76.
[17] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 83.
[18] Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p.72.
[19] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 85.
[20] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 158.
[21] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 112.

prins.../ Iar acum, când focu-i stins,/ Hornul nins,/ Am fi doi s-alegem pene/ Şi alene/ Să chemăm pe moşul Iene/ Din poiene,/ Să ne-nchidă/ Mie, gene;/ Ţie,/ Cornul drept,/ Cornul stâng,/ Binişor,/ Pe când se frâng/ Lemne-n crâng,/ Melc nătâng,/ Melc nătâng![22]

A doua zi, copilul se întoarce în pădure doar pentru a găsi melcul îngheţat, căci, vrăjit de magia descântecului, acesta se întrupează în cele din urmă. Se declanşează astfel criza existenţială, care se anunţase anterior: odată cu instalarea neliniştii, copilul realizând pe deplin, odată ce devine martor al urmărilor acţiunii sale, faptul că transgresiunea de care s-a făcut vinovat a provocat moartea. Punctul culminant al crizei existenţiale este marcat de bocetul copilului care îşi plânge greşeala, fiind evidentă trecerea de la solemnitatea celui ce se credea demiurg la umilinţa celui învins[23].

Descântecul este reluat, dar tonul este unul marcat de tragism: *Melc, melc, ce-ai făcut,/ Din somn cum te-ai desfăcut?/ Ai crezut în vorba mea/ Prefăcută... Ea glumea!/ Ai crezut că plouă soare,/ C-a dat iarbă pe răzoare,/ Că alunul e un cântec.../ - Astea-s vorbe şi descântec!// Trebuia să dormi ca ieri,/ Surd la cânt şi îmbieri,/ Să tragi alt oblon de var/ Între trup şi ce-i afar'.../ - Vezi?/ Ieşişi la un descântec;/ Iarna ţi-a muşcat din pântec.../ Ai pornit spre lunci şi crâng,/ Dar pornişi cu cornul stâng,/ Melc nătâng,/ Melc nătâng!*[24] După cum observă Marin Mincu, copilul încearcă să refacă magia prin bocet (despre care T. Vianu afirmă că este asemeni „bocetul(ui) final al îngropătorilor lui Dyonisos”[25]), prin „afectivizare”, dar acest lucru este imposibil[26]. Dorinţa de reîntoarcere la naivitatea şi ingenuitatea anterioară îl determină pe copil să decidă să poarte cu sine melcul într-o *pungă mică de mătasă* şi să îl ducă în siguranţa căminului.

Deşi, în poemul *După melci* este evidentă experienţa iniţiatică prin care trece copilul, semnificaţiile pe care acesta le poartă sunt mult mai profunde, deosebindu-se în acest sens de opera lui Lewis Carroll. Diverselor interpretări date de critici poemului, Dorin Teodorescu le adaugă o observaţie, afirmând că melcul ar putea fi chiar inconştientul (apropiind astfel experienţa iniţiatică din *După melci* de cea din *Alice în Ţara Minunilor*), dar că exegeza a abordat acest simbol doar din punct de vedere ontologic, întrucât s-au avut în vedere poemele ce au urmat, cum ar fi *Riga Crypto şi lapona Enigel*, *Oul dogmatic*, *Încreat*. Totuşi, acesta afirmă că această interpretare a melcului ca simbol al increatului este doar parţial adevărată, întrucât la data scrierii poemului, Barbu nu formulase încă acest concept, care va fi clar doar în *Oul dogmatic*.[27]

Experienţa iniţiatică la care este supusă eroina lui Lewis Carroll în *Alice în Ţara Minunilor* este diferită, având în centrul său criza identitară. Odată cu pătrunderea eroinei în lumea subterană, identitatea sa este în permanenţă pusă la încercare, căci Alice îşi schimbă de atâtea ori dimensiunile, încât uită care este dimensiunea sa reală şi, în cele din urmă, nu îşi mai aminteşte cine este cu adevărat (*Mă întreb dacă nu am fost transformată în timpul nopţii? Ia să mă gândesc: eram la fel când m-am trezit dimineaţă? Mai că-mi vine să cred că mă simţeam un pic altfel. Dar dacă sunt aceeaşi, următoarea întrebare este: Cine, Dumnezeu, sunt? Aha, aceasta este ghicitoarea ghicitorilor!*[28]) , pe parcusul întregului traseu iniţiatic persistând întrebarea *Cine, Dumnezeu, sunt?* Această subminare a identităţii se realizează şi prin participarea unora dintre personajele din Ţara Minunilor, cum ar fi Iepurele Alb, care o confundă pe eroină cu menajera sa Mary Anne, şi Porumbelul, care este absolut convins că Alice e un şarpe. Astfel, eroina ajunge în situaţia de a uita cine este cu adevărat, fiind confuză

[22] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 170.
[23] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 91.
[24] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 174.
[25] T. Vianu, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 30.
[26] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 93.
[27] Dorin Teodorescu, *op. cit.*, p. 48.
[28] Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 20.

atunci când este întrebată de domnul Omidă cine este: *Eu... eu... domnule, nu prea ştiu, în momentul de faţă... ştiu doar cine am fost când m-am sculat azi-dimineaţă, dar cred că trebuie să mă fi schimbat de câteva ori de atunci.*[29]

Interesant este faptul că eroina este înfăţişată ca având o personalitate duală: *Ar trebui să-ţi fie ruşine! şi-a zis Alice, o fată mare ca tine [...] să plângă în halul ăsta. Opreşte-te în clipa aceasta, când îţi spun!*[30] Această dualitate este dată de ego-ul şi superego-ul despre care vorbeşte Freud, cel de-al doilea fiind responsabil de impunerea respectării normelor şi cerinţelor exterioare, care vin să acţioneze asupra ego-ului, care nu mai este lăsat să se exprime liber. Astfel, Lewis Carroll pune problema regulilor comportamentale impuse de o societate ipocrită. Dar pe lângă alienare şi lupta dintre ego şi superego, eroina se confruntă şi cu fragmentarea, care se produce aparent doar la nivel fizic, dar care se resfrânge inevitabil şi asupra făpturii interioare[31]: - *La revedere, picioare! (Când a privit la picioare, abia se mai vedeau, într-atât de tare se îndepărtaseră.) – Vai, sărmanele mele picioruşe, cine o să vă mai încalţe cu ciorapi şi pantofi, dragilor? Eu sunt sigură că nu o să am cum. O să fiu mult prea departe ca să mă mai pot ocupa de voi. Va trebui să vă descurcaţi cum veţi putea. Dar trebuie să fiu amabilă cu ele, nu cumva să nu mă ducă încotro vreau. Ia să văd: o să le iau o pereche nouă de ghete la fiecare Crăciun.*[32]

De asemenea, confruntată întâia oară cu criza identitară, eroina aduce în discuţie cheia ieşirii din această lume haotică, simbol al inconştientului: *Aşadar, cine sunt eu? Mai întâi să-mi spuneţi asta şi, pe urmă, dacă o să-mi placă să fiu acea persoană, voi ieşi; dacă nu, rămân aici jos până mă prefac în altcineva.*[33]

Abia după întâlnirea cu domnul Omidă, care se dovedeşte a fi o făptură aflată într-o legătură atât de strânsă cu sinele său interior încât perspectiva metamorfozării în fluture nu o deranjează absolut deloc, şi după dialogurile purtate cu pisica de Cheshire care îi împărtăşeşte din secretele Ţării Minunilor, eroina va ajunge să îşi recapete identitatea (sau, mai degrabă, încrederea în propria identitate) devenind până spre finalul aventurii tot mai încrezătoare şi mai directă în afirmaţii, până la evadarea din lumea subterană[34].

Însăşi Ţara Minunilor este mai mult decât un tărâm fantastic; este inconştientul pe care eroina îl accesează după căderea prin vizuina iepurelui. Este o lume dominată de nonsens, în care regulile sunt date peste cap şi unde vieţuiesc insinctele, dorinţele, dar şi temerile cele mai ascunse ale eroinei, unele dintre acestea luând întrupându-se în personajele cu care Alice se întâlneşte în această dimensiune aflată dincolo de suprafaţa realităţii.[35]

Inconştientul este dimensiunea cu cea mai mare puterea creatoare[36], iar visul este compromisul creat de acesta pentru a pune în acord normele impuse de lumea exterioară cu instictele şi dorinţele fiinţei, având un rol primordial în depăşirea crizei identitare[37]. Întreaga aventură a eroinei stă sub semnul oniricului, după cum afirmă Alice şi însuşi naratorul în final. Intrarea în vis se face prin intermediul personajului principal, care este atât actant, cât şi observator, dimensiunea onirică fiind anunţată încă de la început, căci Alice era *năucită de arşiţa zilei* şi *tare somnoroasă*, şi susţinută pe tot parcursul traseului iniţiatic prin dispariţiile

[29] Lewis, Carroll, *op. cit.*, p. 51.
[30] *Ibidem*, p. 19.
[31] Andreea Sâncelean, *Femininity between Fantasy and Reality: Escaping to Wonderland*, Lambert, Saarbruken, 2012, p. 64.
[32] Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 18.
[33] *Ibidem*, p. 22.
[34] Anne Bernays şi Justin Kaplan, „Rereading" în *American Scholar*, Spring, 2000, p. 138
[35] Andreea Sâncelean, *op. cit.*, p. 66.
[36] David Edwards şi Michael Jacobs, *Conscious and Unconscious*, Open University Press, Mainhead, Anglia, 2003, p. 24.
[37] Humberto Nagera et al., *Basic PsychoanalyticConcepts on the Theory of Dreams*, Maresfield Library, Londra, 1990, p. 32.

şi apariţiile subite ale unora dintre personaje, dar şi prin nonsensul şi absurdul care stăpânesc Ţara Minunilor. Şi cum este şi firesc, visul este codat, abundând în simboluri care se cer a fi dezlegate.

Această atmosferă halucinatorie se regăseşte şi în *După melci* de îndată ce copilul accesează dimensiunea ce se ascunde dincolo de realitatea imediată. Somnul este strâns legat de stadiul final al experimentului declanşat şi abandonat prea târziu de copil, marcat de moarte, şi care va determina criza existenţială a acestuia şi, în cele din urmă, renaşterea sa simbolică la un alt nivel. Lumea pe care o deschide Barbu este „o lume a misterelor, celebrând într-o mare Carte a Fiinţei naşterea, moartea şi somnul”[38], cel din urmă având profunde „semnificaţii gnostice.”[39]

Mai mult decât atât, odată cu rostirea descântecului până şi realitatea se schimbă. Ritualul este urmat de demonizarea naturii şi de trecerea în planul nocturn, care dă naştere himerelor. Elementele naturale se dezlănţuie: *Năzdrăvana de pădure/ Jumulită de secure,/ Scurt, furiş/ Înghiţea din luminiş./ Din lemnoase văgăuni,/ Căpcăuni/ Îi vedeam pieziş/ Cum cască/ Buze searbăde de iască;// Şi întorşi/ Ochi buboşi/ Înnoptau sub frunţi pestriţe/ De păroase,/ De bărboase/ Joimariţe.*[40] , făcându-şi apariţia însăşi Muma Pădurii (Baba Dochia), sub imaginea unei bătrâne care aduna vreascuri, care vine să îl avertizeze şi care îl înspăimântă pe copil, determinându-l să se retragă în siguranţa căminului[41]: *De subt vreascuri văzui bine/ Repezită înspre mine/ O guşată cu găteji.*[42]

În acest context şi odată cu lăsarea serii, vederea este afectată, iar imaginarul (halucinaţia) şi realitatea sunt aproape imposibil de delimitat[43]. Nici măcar cititorul nu mai poate spune dacă ceea ce vede copilul în pădure sunt năluciri ale acestuia sau manifestări demonice reale declanşate de rostirea descântecului. Efectul naturii dezlănţuite atât asupra copilului, cât şi asupra cititorului, observator al dramei acestuia, este cu atât mai puternic, întrucât limitele dintre real şi imaginar sunt aproape şterse, cei doi fiind deopotrivă prinşi în vârtejul de transformări, ajungând să ia halucinaţia drept realitate.

Aceeaşi confuzie a planurilor se produce şi în *Alice în Ţara Minunilor*, anunţată de la început prin imaginea Iepurelui Alb*: [...]când deodată un iepure alb cu ochi trandafirii a trecut în goană pe lângă ea. Nu era ceva foarte remarcabil; Alice nu a găsit de cuviinţă să se mire cine ştie ce nici când l-a auzit pe iepure zicându-şi: - Vai de mine şi de mine! O să întârzii! (Când s-a gândit la asta mai târziu, şi-a dat seama că ar fi trebuit să se mire, dar atunci totul i s-a părut foarte firesc.) Dar când iepurele a mai şi scos din buzunarul vestei un ceas şi s-a uitat la el, luând-o iar la picior, Alice a sărit în sus.*[44] Pătrunderea în lumea fantastică se face odată cu intrarea lui Alice în vizuina iepurelui, confundarea celor două planuri realizându-se treptat şi fiind, în cele din urmă totală: *atâtea întâmplări nemaipomenite avuseseră loc în ultimul timp, încât Alice începuse să creadă că prea puţine lucruri erau cu adevărat imposibile.*[45]

Esenţa lumii imaginare este atât de pregnantă, încât cititorul ajunge să se cufunde, alături de Alice, în această dimensiune ciudată, unde regulile lumii reale sunt abolite sau răsturnate, raţiunea, strâns legată de dimensiunea realului, fiind pusă la încercare şi făcându-şi loc din când în când prin întrebările şi nelămuririle pe care le are eroina. Astfel, atunci când Pârşul îi spune povestea celor trei surori care trăiau într-o fântână de melasă, Alice afirmă cu

[38] Ioana Em. Petrescu, *op. cit*., p. 36.
[39] *Ibidem*, p. 48.
[40] Ion Barbu, *op. cit*., p. 162.
[41] Marin Mincu, *op. cit*., 1995, p.88.
[42] Ion Barbu, *op. cit.*, p. 162.
[43] Marin Mincu, *op. cit*., 1981, p. 134.
[44] Lewis Carroll, *op. cit*., p. 8.
[45] *Ibidem*, p. 14.

furie că acest lucru este imposibil, pentru ca apoi logica să îi fie şi mai mult pusă la încercare: „- Dar nu pricep! De unde scoteau melasa? - Dintr-o fântână de apă scoţi apă, a explicat Pălărierul, aşa că, după mine, melasa o scoţi dintr-o fântână cu melasă, nu, proasto? - Dar ele erau în fântână, i s-a adresat Alice Pârşului, preferând să nu observe această ultimă remarcă."[46]

Ţara Minunilor este o lume subversivă, care contestă realitatea şi tot ceea ce înseamnă normalitate, îndeosebi în ceea ce priveşte ordinea socială. Astfel, jocurile la care participă sau este martoră Alice sunt haotice, lipsite de orice reguli evidente, interesant fiind schimbul ce are loc între joc şi chestiunile serioase. Astfel, întrecerile, jocurile şi dansul ajung să fie tratate cu cea mai mare seriozitate (ca să nu mai spunem că unele dintre personaje sunt piese de joc), în timp ce acele lucruri care sunt cât se poate de serioase în lumea reală, sunt tratate cu lipsă de respect, chiar şi de tiranii care populează această lume (Regele şi Regina de Cupă).[47] Această trăsătură se datorează atitudinii subversive a autorului, despre care se ştie că avea tendinţa de a desconsidera orice autoritate şi norme.[48]

Creaturile pe care le întâlneşte Alice sunt la fel de sucite, fiecare părând să trăiască în propria dimensiune, ceea ce face comunicarea dintre ele cu atât mai dificilă. Confuziile împânzesc textul, iar Alice este în permanenţă contrariată de comportamentul, atitudinile şi limbajul acestora. Totuşi, eroina are parte, asemenea eroilor din basme, de creaturi cu rol iniţiatic şi de adjuvanţi. Majoritatea sunt personaje animaliere, acest lucru datorându-se, probabil, arhetipurilor de care acestea sunt strâns legate, dar şi faptului că între spiritele igenue şi elementele naturii comunicarea este mult mai profundă (aceeaşi trăsătură observându-se şi în *După melci*). Astfel, iepurele (atât Iepurele Alb, cât şi Iepurele de Martie), Pisica de Cheshire, Omida, Pasărea Dodo au un rol primordial în iniţierea eroinei[49].

Iepurele, simbol lunar, este legat de oniric, opunându-se prin natura sa raţiunii[50]. Iepurele Alb este cel care o atrage pe eroină în vizuină şi, deci, în dimensiunea fantastică, natura sa ascunsă şi jucăuşă îi abilitatea de a apărea şi dispărea subit. De asemenea, prin rolul său de psihopomp, acesta prevesteşte moartea şi reînvierea simbolică a eroinei. Iepurele de Martie, personajul construit cel mai probabil pe baza expresiei „as mad as a March Hare"[51] şi care, spre deosebire de Iepurele Alb, este un iepure sălbatic, are abilitatea de a vedea dincolo de realitate. Acesta nu are doar cinci simţuri, ci şi un al şaselea simţ, prin care acesta depăşeşte materialitate, fiind un veritabil „medium"[52].

Domnul Omidă este primul personaj care pune direct identitatea eroinei sub semnul întrebării. Acesta se diferenţiază de restul personajelor prin calmul său, precum şi prin faptul că nu se află sub teroarea personajului Timp (spre deosebire de Iepurele Alb, de exemplu, care este mereu în întârziere). Provocarea la care o supune Domnul Omidă pe Alice, aceea de a-şi afirma identitatea, îi provoacă eroinei o profundă iritare, la care i se spune sec *Nu-ţi ieşi din fire*. Omida, de culoarea eterului, este creatura aflată în punctul cel mai înalt al scării lui Iacob dintre toate personajele Ţării Minunilor, neidentificându-se cu dimensiunea sa fizică: *Mi-e teamă că nu am cum să fiu mai clară, a răspuns foarte politicos Alice, deoarece, în primul rând, nici eu nu pot să mă înţeleg; te zăpăceşte cu totul să treci prin atâtea mărimi doar într-o zi. – Ba deloc. – Păi, poate nu aţi aflat până acum, spuse Alice, dar, când va trebui să vă transformaţi într-o crisalidă – ştiţi, într-o zi va trebui – şi, după aceea, într-un fluture, aş zice*

[46] Lewis Carroll, *op. cit*., p. 87.
[47] Andreea Sâncelean, *op. cit.*, p. 79.
[48] Don F. L. Nilsen, *op. cit.*, p. 89.
[49] Andreea, Sâncelean, *op. cit.*, p. 67.
[50] Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994, p. 165,
[51] Andreea Sâncelean, *op. cit.*, p. 68.
[52] Lyn Cowan, *Tracking the White Rabbit: A Subversive View of Modern Culture*, Brunner-Routledge, New York, 2002, p. 7

că o să vă simţiţi puţintel ciudat, nu? – Câtuşi de puţin.[53] De asemenea, omida este cea care îi dezvăluie eroinei secretul pentru a-şi controla dimensiunile, această (re)dobândire a controlului fiind unul dintre punctele cheie ale iniţierii lui Alice.

Un alt personaj ce are o importanţă deosebită în aventura eroinei este Pisica de Cheshire, a cărei figură contradictorie o pune pe gânduri pe Alice (*Pare blândă, şi-a spus fata, numai că acele gheare foarte lungi şi puzderia de dinţi trebuie tratate cu respect*[54]). Aceasta apare atunci când Alice nu îşi găseşte drumul, dezvăluindu-i unul dintre cele mai importante principii ale dimensiunii fantastice[55]: *toţi suntem nebuni aici.*[56] Aceste intervenţii ale pisicii sunt identificate de numeroşi exegeţi ca intervenţii ale autorului însuşi, despre care Goldwaithe afirmă că dezvoltase o relaţie strânsă cu Alice Liddell, cea care a inspirat personajul literar, cei doi reuşind să comunice într-un mod unic, inaccesibil celorlalţi.[57] De asemenea, însuşi caracterul contradictoriu, anti-normal, al Pisicii de Cheshire pare să fie un autoportret al lui Lewis Carroll: - *De unde ştii că eşti nebună? - Ca să începem cu începutul, câinele nu este nebun. Recunoşti asta? – Cred că da. – Bine, ei vezi, un câine mârâie când este furios şi dă din coadă când e mulţumit. Dar eu mârâi când sunt mulţumită şi dau din coadă când sunt furioasă. Aşadar, sunt nebună.*[58] Aceeaşi desconsiderare a etichetei şi a autorităţii caracteristică autorului o manifestă şi Pisica de Cheshire, atunci când este prezentată de către Alice Regelui de Cupă, pisica fiind singura creatură din Ţara Minunilor pe care Alice o numeşte „prietena" ei: - *Este o prietenă de-a mea, o Pisică de Cheshire, daţi-mi voie să v-o prezint. – Nu-mi place deloc cum arată, a zis Regele, totuşi, dacă vrea, poate să-mi sărute mâna. – Nu prea am chef, a replicat Pisica. – Nu fi impretinentă şi nu te uita la mine aşa! i-a zis Regele, pitindu-se după Alice.*[59]

O altă înfăţişare pe care o ia Lewis Carroll pentru a-şi ghida micuţa eroină în dimensiunea fantastică este cea a Păsării Dodo, personajul care îi dă lui Alice drept premiu pentru câştigarea cursei de consiliu un degetar, a cărui semnificaţie se dezvăluie doar odată cu apariţia unor personaje feminine isterice şi/ sau dizgraţioase, cum ar fi Ducesa, Porumbelul şi Regina de Cupă, şi cu confuzia ce o face Iepurele Alb când o crede pe Alice menajera sa, fiind pusă astfel problema presiunilor sociale în conduita micuţei domnişoare victoriene[60].

Numeroase dintre trăsăturile menţionate anterior se reflectă, atât în *Dup melci*, cât şi în *Alice în Ţara Minunilor*, asupra limbajului. Astfel, în poemul barbian incantaţia ocupă un loc deosebit, aşa cum se întâmplă, de fapt, în întreaga sa operă (*Domnişoara Hus*, *In memoriam*), cuvintele fiind investite cu „o forţă supranaturală"[61]. Limbajul din *După melci* este unul igenuu, glosolaliile (*Melc, melc,/ Cotobelc*) irigând versurile cu candoare şi naivitate, dar a căror înţelegere nu se bazează pe logică, fiind vorba de un limbaj inexistent, care se va continua şi mai târziu în *Uvendenrode*.[62] Aşadar, „limbajul poetic din *După melci* are o prospeţime şi o candoare înşelătoare. Unii l-au subsumat jocurilor de cuvinte infantile. În realitate, Barbu reface aici magia originară a limbajului, când spunerea era revelare şi creaţie simultană. Cuvântul e incantabil, continuu, stimulând gestul creativ."[63]

---

[53] Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 53.
[54] *Ibidem*, p. 71.
[55] Andreea Sâncelean, *op. cit.*, p. 72.
[56] *Ibidem*, p. 72.
[57] John Goldwaithe, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, Oxford University Press, New York, 1996, p. 137.
[58] Lewis Carroll, *op. cit.*, p. 72-73.
[59] *Ibidem*, p. 99.
[60] Andreea Sâncelean, *op. cit.*, p. 73.
[61] Mircea Scarlat, *op. cit.*, p. 87.
[62] Marin Mincu, *op. cit.*, 1981, p. 73.
[63] Marin Mincu, *op. cit.*, 1995, p. 116.

Aceeaşi primordialitate se remarcă şi în folosirea onomatopeelor (*hârrşi...*) şi a expresiilor onomatopeice (*chiondorâş*, *târâş*), precum şi în apelarea la elemente spefice poeziei populare: monorima, metrica prozodică[64], tonul povestirii, bocetul şi chiar şi descântecul[65]. În ciuda acestor elemente, poezia lui Barbu se diferenţiază de cea a tradiţionaliştilor, întrucât pentru el „folclorul nu însemnează tradiţie sau bagaj tematic, ci o formă de înţelegere a realităţii care se poate considera ca o introducere în mitologie”[66], tradusă prin apropierea de originar.

Aceeaşi ingenuitate aparentă se regăseşte la nivel lingvistic şi în *Alice în Ţara Minunilor*, unde Lewis Carroll cultivă nonsensul, parodia, omofonia, sensul literal al cuvintelor şi, în general, „jocul constant cu anomaliile semantice şi gramaticale”[67]. Astfel, omofonia (intraductibilă) este cultivată pentru a provoca râsul prin confuziile pe care le generează, un exemplu regăsindu-se în dialogul dintre Alice şi Şoarece, când eroina crede ca i se vorbeşte despre coada animalului (*tail*), când, de fapt, i se spune o poveste (*tale*).

Parodia este folosită de Lewis Carroll în sens subversiv împotriva structurilor şi instituţiilor societăţii, aplicând-o diverselor domenii, cum ar fi etica şi educaţia, în cazul discuţiei cu Ţestosul-Surogat şi Grifonul, sistemul judiciar în scena procesului, convenţiile sociale în scena servirii ceaiului alături de Pălărier, Iepurele de Martie şi Pârş[68]. Mai mult, în paginile cărţii se regăsesc parodii realizate pornind de la versuri pentru copii cu scop didactic care erau foarte populare în perioada victoriană, cum ar fi: *Cum albinuţa hărnicuţa* şi *Vocea trântorului* de Isaac Watts, care devin *Cum crocodilul hărnicuţul* şi *Vocea homarului*, *Steaua* de Jane Taylor, care devine *Faci din ochi, liliecel* şi altele.[6970]

Totuşi, tehnica principală caracteristică stilului lui Lewis Carroll este nonsensul, pe care acesta îl construieşte şi îl foloseşte într-un mod unic[71], diferenţiindu-se de scriitorii epocii sale şi manifestându-se ca precursor al literaturii secolului XX. Lipsa de sens şi seriozitate (cel puţin aparente), care sunt sacrificate, este folosită cu măiestrie pentru ca textul literar să poată ajunge la un nivel mai profund, marcat de intuiţie, imaginaţie şi o putere de percepţie subtilă.[72] Dimensiunea haotică a Ţării Minunilor, unde întreaga realitate este răstrurnată sau frântă pentru a depăşi normalitatea sufocantă şi a atinge nebunia eliberatoare, este o lume prin care se ajunge la esenţa fiinţei, dincolo de norme şi etichete, şi unde eroina este provocată să îşi afirme identitatea.

Deşi atât *După melci*, cât şi *Alice în Ţara Minunilor* au fost încadrate în literatura pentru copii (să nu uităm de prima publicare a poemului barbian, care a fost ilustrat de M. Teişanu asemeni unei cărţi pentru copii[73] şi că ce de-a doua este menţinută cu încăpăţânare, în ciuda criticilor, doar în această categorie, deşi ar putea cu uşurinţă să fie dulbu încadrată), sensurile profunde pe care le poartă, precum şi tehnicile literare specifice le propulsează într-o categorie aparte a unei literaturi complexe, ce doreşte reinstaurarea misterului şi magiei, trimiţând cititorul dincolo de crusta subţire ce o numim realitate, către sensurile primare ale fiinţei.

---

[64] *Ibidem.*
[65] Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 131.
[66] *Ibidem*.
[67] Don F. L. Nilsen, *op. cit.*, p. 244.
[68] *Ibidem*.
[69] Don F. L. Nilsen, *op. cit.*, p. 134.
[70] Humphrey Carpenter şi Mari Prichard, *op. cit.*, p. 154.
[71] Andreea Sâncelean, *op. cit*., p. 86.
[72] Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, Londra, 1994, p. 91.
[73] Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 145.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia operei

1. Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, Ed. Cartier, Chişinău, 2010
2. Ion Barbu, *Joc secund*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973

Bibliografia critică

1. Barbilian, Gerba, *Ion Barbu. Amintiri*, Ed. Cartea Românească, 1979
2. Bernays, Anne şi Justin Kaplan, „Rereading" în *American Scholar*, Spring, 2000
3. Carpenter, Humphrey şi Mari Prichard, *The Oxford Companion to Children's Literatiure*, Oxford University Press, Oxford, 1999
4. Chevalier, Jean şi Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. 2, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994
5. Ciorănescu, Alexandru, *Ion Barbu*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996
6. Cowan, Lyn, *Tracking the White Rabbit: A Subversive View of Modern Culture*, Brunner-Routledge, New York, 2002
7. Edwards, David şi Michael Jacobs, *Conscious and Unconscious*, Open University Press, Mainhead, Anglia, 2003
8. Foarţă, Şerban, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Ed. Facla, Timişoara, 1980
9. Goldwaithe, John, *The Natural History of Make-Believe: A Guide to the Principal Works of Britain, Europe, and America*, Oxford University Press, New York, 1996
10. Lecercle, Jean-Jacques, *Philosophy of Nonsense: The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*, Routledge, Londra, 1994
11. Mincu Marin, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1981
12. Mincu, Marin, *Ion Barbu. Poezii*, Ed. Pontica, Constanţa, 1995
13. Nagera, Humberto et al., *Basic PsychoanalyticConcepts on the Theory of Dreams*, Maresfield Library, Londra, 1990
14. Nilsen, Don L. F., *Humor in the Eighteenth- and Nineteenth- Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998
15. Petrescu, Ioana Em., *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006
16. Sâncelean, Andreea, *Femininity between Fantasy and Reality: Escaping to Wonderland*, Lambert, Germania, 2012
17. Scarlat, Mircea, *Ion Barbu. Poezie şi deziderat*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1981
18. Teodorescu, Dorin, *Poetica lui Ion Barbu*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1978
19. Vianu, T., *Introducere în opera lui Ion Barbu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970
20. *Ion Barbu interpretat de...*, ediţie îngrijită de George Gibescu, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976

ALIN CRISTIAN SCRIDON
West University of Timişoara

A FORGOTTEN PORTRAIT OF THE ECCLESIASTICAL HISTORIOGRAPHY. FILARET MUSTA – A BIBLICAL SYNAPSE IN THE EUROPEAN THEOLOGICAL SPACE

Abstract: The life and work of BishopIosif Filaret Musta, and of religious and secular realities in Caransebes, from the beginning of the twentieth century, will be the topics of our future book. Herewith, in a few pages we aimed to summarize the concerns and aspirations of an Orthodox monk from Eastern Europe.

Keywords: The Diocesan Theological Institute from Caransebeş, New Testament, Bible, Theology.

Fără îndoială că despre Filaret Musta s-a scris prea puţin. Sub acest aspect, trebuie ţinut cont de faptul că abia au văzut lumina zilei lucrări însemnate, care au fost închinate unor mari repere ecleziale bănăţene. Astfel, modestul arhiereu încă se lasă aşteptat, pentru ca un cercetător să creioneze *in extenso* elemente ce ţin de viaţa sa şi contribuţiile aduse în orizontul teologic, dar şi cultural.

Născut la 20 martie 1839 în casa preotului Adam Musta. Părintele Adam Musta era din Răcăjdia şi fusese numit capelan la Văliug în Banatul istoric. Mama viitorului episcop, Ruja Dragomirescu era fiica preotului din Văliug şi erau originari din Dubova. Filaret Musta a primit la botez prenumele de Filip (*F. D.*, 1921, XXXVI, nr. 42, p. 2). După absolvirea claselor primare la şcoala românească şi nemţească din localitatea natală, a urmat cursurile gimnaziale la Beiuş, studiile de drept la Debreţin, iar Teologia la Caransebeş (1867-1868) şi Lipsca (1868-1870), (Petrica, 2005, p. 237; Cilibia, 2012, p. 205). Proaspăt absolvent, este cooptat în echipa profesorală al Institutului Teologic din Caransebeş, începând cu anul 1870 (Cilibia, 2012, p. 205). Întrucât la Lipsca a beneficiat de prelegerile reputatului biblist german Constantin von Tischendorf, la Caransebeş i se atribuie *Catedra biblică*. Apoi, din anul şcolar 1871-1872 este numit director al Institutului Teologic, funcţionând în această calitate vreme de 17 ani, până în anul 1888.

Episcopul Ioan Popasu îl hirotoneşte în treapta diaconatului la 21 noiembrie 1871; hirotesit protodiacon la 16 aprilie 1872 în ziua de Paşti; iar apoi preot celib de *Înălţarea Domnului*, în 9 mai 1874. Câteva luni mai târziu intră în tagma monahală la mănăstirea Hodoş-Bodrog, avându-l ca naş pe Corneliu Jivcoviciu (4 februarie 1875). Aici primeşte numele de Filaret.

a) Demnităţi bisericeşti şi laice

La 25 decembrie 1891 este hirotesit arhimandrit de episcopul Nicolae Popea al Caransebeşului, iar din 23 aprilie 1902 preia şi funcţia de vicar eparhial. După moartea lui Nicolae Popea, a fost ales episcop titlular, dar rămâne neconfirmat de împăratul de la Viena. În baza articolului 118 din Statutul Organic şagunian, Filaret Musta conduce episcopia până la alegerea şi confirmarea lui Miron Cristea ca episcop de Caransebeş. După evenimentele din 1918, în 1919 este ales senator în Parlamentul României în două legislaturi. Preasfinţia sa a coordonat grupul parlamentar bănăţean din Senatul României. Odată cu plecarea lui Miron

Cristea ca mitropolit primat se credea că Filaret Musta va prelua demnitatea episcopală, însă datorită vârstei, declină acesată ofertă în favoarea mai tânărului Iosif Traian Badescu. Totuşi, în semn de preţuire teologii români întruniţi, după Marea Unire, în prima sesiune a Congresului Naţional Bisericesc (CNB) hotărăsc hirotonirea lui Filaret Musta în treapta episcopatului. Hirotonirea a avut loc la 5/18 octombrie 1921 în Catedrala mitropolitană din Sibiu (*F. D.*, 1921, XXXVI, nr. 41, p. 6). La acel fastuos eveniment din soborul ierarhilor a făcut parte: mitropolitul Nicolae Bălan al Ardealului; episcopul Ioan Ignatie Papp al Aradului, episcopul Iosif Traian Badescu al Caransebeşului, episcopul Roman Ciorogariu al Oradiei şi episcopul vicar Ilarion al Sibiului (*F. D.*, 1921, XXXVI, nr. 42, p. 2-3). Hirotonirea în treapta episcopatului, dar şi acceptarea lui Iosif Traian Badescu ca Filaret Musta să-i secondeze acţiunile în eparhia Caransebeşului atestă apropierea dintre cei doi ierahi bănăţeni.

O încununare a activităţii sale pe tărâm teologic reprezintă acordarea titlului de *Doctor Honoris Causa* a Universităţii din Cernăuţi la 17 mai 1929, la propunerea fostului cadru didactic de la Institutul Teologic din Caransebeş, ajuns pe cea mai înaltă treaptă a administraţiei teologiei cernăuţiene – decanul Vasile Loichiţa. Cu acest prilej, dogmatistul Vasile Loichiţa avea să consemneze în *Foaia Diecezană* (Loichiţa, 1929, p. 2*)*:

„Doctor honoris causa”

Sub acest titlu Candela, revista teologică şi bisericească din Cernăuţi, publică în numerii săi pe Aprilie – Iunie a.c. următoarele: „Facultatea noastră de teologie, în şedinţa Consiliului ei din 17 Mai a. c., a conferit cu unanimitate de voturi titlul de Doctor în Teologie honoris causa Prea Sfinţiei Sale părintelui arhiereu şi vicar episcopesc al eparhiei Caransebeşului, Filaret Musta. Ierarhul nanogenar face parte din seria acelor bărbaţi aleşi ai bisericii bănăţene, pe cari mintea luminată a marelui Român şi întâiul episcop de Caransebeş, Ioan Popasu, din epoca şaguniană, i-a ştiut alege şi a-i grupa în jurul său, spre a-i avea vrednici împreună muncitori şi continuatori ai operei sale iniţiale, aşa de importante pentru fundamentarea şi îndrumarea pe calea înaintării a întregii vieţi bisericeşti şi şcolare în reînfiinţata (1865) episcopie a Caransebeşului, după greaua şi îndelungata robie de mai bine de un veac de sub ierarhia sârbească. Născut dintr'o familie preoţească de pe valea Căraşului din Bănat, Prea Sfinţia Sa, după terminarea studiilor sale universitare, intră la 1870 în serviciul eparhiei Caransebeşului, şi timp de aproape 20 de ani ocupă catedra studiului biblic la nou înfinţatul Institut teologic din centrul eparhiei, conducându-l în acelaş timp şi ca primul ei director. Trece apoi în serviciul conzistoriului diecezan ca referent în senatul bisericesc, şi prin cunoştinţele sale temeinice în viaţa administrativă-bisericească, devine cel mai de seamă sfetnic al primilor doi ierarhi: Ioan Popasu şi Nicolae Popea şi împreună conducător al bisericii bănăţene, reprezentând-o în toate corporaţiunile bisericeşti ale mitropoliei din Ardeal. Înaltele misiuni onorifice ale Prea Sfinţiei Sale din partea organelor superioare ale mitropoliei ardelene, apoi, mai pe urmă, alegerea Prea Sfinţiei Sale (1908) în scaunul devenit vacant prin moartea academicianului Nicolae Popea dar neconfirmată de guvernul unguresc pentru sentimentele naţionale intransigente a celui ales – sunt o grăitoare dovadă pentru importanta personalitate şi rolul distins ce l-a avut P. S. Sa în viaţa noastră bisericească din acel colţ de ţeară bănăţean. Totdeauna preocupat de nobilul gând, că fiecare din noi are datoria de a-şi servi Biserica şi Neamul cu cea mai scumpă conştiinţiositate şi cu maximul luminilor sale sufleteşti, - prezentându-se P. S. Sa, sub acest raport, totdeauna şi în tot chipul ca o luminoasă sinteză a chemării şi datoriei, - părintele arhiereu Filaret Musta, cu sfânta muncă a sârguinţii de albină, şi-a îmbogăţit sufletul cu cunoştinţi şi însuşiri cari îl aşează printre cei mai culţi ierarhi ai bisericii româneşti. Graţie nimbului vastei sale culturi, mai ales teologice, - pe terenul studiului exegetic al s. Scripturi, în biserica ardeleană, este o incontestabilă autoritate -, P. S. Sa şi-a câştigat încă din anii

tinereţelor sale toată autoritarea şi greutatea bărbatului fruntaş al cărui cuvânt era hotărâtor în toate chestiunile mari din viaţa constituţională a bisericii bănăţene. – Viaţă plină de resemnări şi curată ca a unui sfânt; caracter fără prihană; sever, dar drept şi neclintit în faţa datoriei; subordonarea oricăror consideraţiuni personale până la abnegaţiune, în pragul marilor şi sfintelor cauze ale Bisericii şi Neamului – iată virtuţi cu cari şi-a îmbodobit sufletul şi şi-a înscris pagini de netăgăduită frumuseţă în istoria bisericii româneşti contimporane, nonagenarul biserican Filaret Musta dela Caransebeş! Luând în considerare acest pilduitor devotament şi apostolică credincioşie cu care Prea Sfinţitul Filaret Musta dela Caransebeş timp de şase decenii şi-a servit Biserica şi Neamul, Facultatea noastră de Teologie din Cernăuţi i-a conferit Prea Sfinţitului arhiereu şi vicar episcopesc de Caransebeş Filaret Musta titlul de doctor în teologie honoris causa, aducând prin acest gest al ei şi un binemeritat omagiu Bisericii noastre strămo;eşti din Bănat, permanentă şi neadormită strajă a ortodoxismului şi a fiinţării noastre din acesată extremă margine a extinderii noastre naţionale".

Pe de altă parte amintim că legislaturile de senator a episcopului Filaret Musta a coincis cu tulburările vremii. Se cunoaşte că Marea Criză economică din România dintre noiembrie 1928 – noiembrie 1933 a dus la o instabilitate politică: au avut loc trei alegeri parlamentare şi s-au succedat nouă guverne. Filaret Musta în baza legilor era senator de drept, iar membrii acestei părţi a Senatului României era compus din: moştenitorul tronului, arhiereii ortodocşi şi greco-catolici, reprezentanţii cultelor recunoscute de stat şi conducătorii principalelor instituţii ale statului. Acestora li se adăuga componenţa senatorială aleasă prin vot. Membrii trebuiau să fie trecuţi de 40 de ani. Am făcut aceste precizări, întrucât *Foaia Diecezană* într-un număr al său sublinia:

O lămurire

Unele ziare au publicat ştirea, că P. S. Sa Arhiereul, Vicar episcopesc Filaret Musta a fost „huiduit" cu ocazia alegerilor. Desminţim această ştire necontrolată, deoarece P. S. Sa n'a fost vre-odată huiduit de către alegători; „huiduelile" cum le numesc ziarele – au vizat cu totul alte persoane" (*F. D.*, 1928, XLIII, nr. 52, p. 7).

Trece la cele veşnice de Sfânta Cuvioasă Paraschiva (14 octombrie) din anul 1930 la vârsta de 91 de ani, lâsând Episcopiei Caransebeşului biblioteca sa însumând 3000 de volume (Petrica, 2005, p. 242).

Filaret Musta a fost primul profesor al *Catedrei de Studiu biblic* de la Institutul Teologic din Caransebeş. Nu s-a distins prin publicarea unor opere pe tărâm noutestamentar. Dar totuşi, trebuie să ţinem cont de faptul că preasfinţia sa a fost decanul de vârstă dintre bibliştii bănăţeni. De asemenea, nu fără temei aducem aminte de perioada deficitară în lucrărilor biblice româneşti de la mijlocul secolului al XIX-lea. Contribuţiile biblice pot fi cuantificate mai degrabă prin rolul pe care l-a avut în cadrul Episcopiei, iar din această poziţie a sprijinit *Foaia Diecezană* şi *Tipografia Diecezană* – cele două organisme fiind socotite ca cei doi plămânii care diseminau „aerul biblic" în Eparhia Caransebeşului.

b) Omul Musta în ochii contemporanilor

Distinsul cleric bănăţean, Filaret Musta, ne este prezentat în ipostaza de intelectual rafinat cu studii în occident şi abonat fidel al gazetelor de limbă franceză „Le Figaro" şi „Le Gaulois" (Cilibia, 2012, p. 205). Aşa cum am menţionat mai sus, primul câştigător, dar neconfirmat în scaunul episcopal s-a născut în ziua de 20 martie 1839 în comuna Văliug,

astfel candidatul avea vârsta de 69 ani în 1908 (*F. D.*, 1930, XLV, nr. 42, p. 2-4). Dezavantajat de spiritul său naţionalist intransigent, Filaret Musta, avea să piardă confirmarea împăratului (Moaca, 1930, p. 7). Gazeta *Foaia Diecezană* prezintă în unul din numerele sale simplitatea sa: „ ...a fost cu adevărat modest; un cărturar vecinic combativ; un spirit fin şi de o rară erudiţie; un temperament ordonat şi autoritar dar în aceeaşi măsură de o bunătate a inimii, care nu se poate cuprinde în cuvinte" (*F. D.*, 1930, XLV, nr. 42, p. 3).

El este surprins în toate relatările vremii ca un adevărat monah, conştient de misiunea sa, Filaret Musta nu şi-a dorit măriri cu orice preţ: „La episcopie n'a râvnit, căci însuş spunea: n'am râvnit după episcopie, trecutul îmi este martor. *O puteam avea în 1889, dară din considerente binecuvântate am declinat-o dela mine...*" (*F. D.*, 1930, XLV, nr. 42, p. 3)

Aurel Moaca spunea - în gazeta Foaia Diecezană că „decedatul Arhiereu a dat dovadă de abnegaţie atunci, când după trecerea actualului Înalt Prea Sfinţit Patriarh Miron Cristea dela Episcopia noastră la Bucureşti ca metropolit Primat n'a reflectat să fie ridicat la treapta de episcop al Caransebeşului. În schimb i-s'au dat toate onorurile, fiind scutit la bătrâneţe de sarcina grea a răspunderii" (Moaca, 1930, p. 7) sau „Cine nu-l cunoştea, putea să creadă că-i o fire aspră, ceeace însă nu este cazul, căci dacă ştiai să te porţi faţă de venerabila sa persoană, era omul cel mai bun de inimă. Adevărat, că era impulsiv, se supăra uşor şi adeseori, dar nu din adâncul interiorului, ceeace l-a şi conservat până la adânca bătrâneţe" (Moaca, 1930, p. 7).

Referitor la prima alegere de episcop, învăţătorul Pavel Jumanca consemna: „În prima alegere s-a dat o covârşitoare majoritate de voturi bătrânului Filaret Musta. Se ştia că nu va fi confirmat de către superioritatea de stat. O ştia şi dânsul. I s-a dat mai mult ca o satisfacţie pentru lunga sa colaborare, devotată şi cinstită, la organizarea şi trăirea eparhiei. Bătrânul era emoţionat până la lacrimi. Înţelegea bine teatrul ce se joacă şi totuşi era mulţumit căci voinţa naţională i-a acordat dragostea sa" (Jumanca, 2011, p. 333).

Interesantă era concepţia clerului de la începutul secolului XX în privinţa alegerii unuia din cele două componente: naţionalitate şi Biserică. Chiar dacă decantarea caracterului naţionalist putea aduce prejudicii Bisericii, „sfinţenia" naţionalităţii era mai presus decât sacralitatea Bisericii: „Sufletul meu s-a mâhnit – spunea Filaret Musta - dar nu s-a rănit, prin vrăjmăşia guvernului ostil bisericii şi neamului nostru, ba am fost mândru de această vrăjmăşie, bine ştiind că simţămintele mele naţionale, iubirea de biserică şi neam au fost spinul în ochii guverunului." (*F. D.*, 1921, XXXVI, nr. 42, p. 5)

Din relatările contemporanilor aflăm informaţii interesante despre bătrânul episcop: „Este bine cunoscută bunătatea de suflet a uriciosului Arhimandrit Filaret Musta, care ne prezida, în numele Episcopului, examenele de sfârşit de an şcolar. Se silea să ne ajute la răspunsuri, să scoată din greu pe cei care se încurcau." (Jumanca, 2011, p. 96); „Arhimandritul Filaret Musta, care ne încuraja mereu cu glumele sale, cu vorbele de spirit şi ocările, care ne cădeau aşa de bine şi ne înviorau" (Jumanca, 2011, p. 183).

Conturarea caracterului lui Filaret Musta, raportându-ne la presa vremii şi la documentele arhivistice, nu poate fi socotită ca o îndeletnicire aridă. De aceea, socotim că invitaţia publică lansată de reputatul profesor Nicolae Bocşan, cu ocazia Simpozionului Internaţional din Caransebeş (13 mai 2013) şi adresată tuturor cercetătorilor, de a întocmi o monografie a vrednicului ierarh Filaret Musta, va aduce cu siguranţă elemente noi. Aceste elemente, apreciem că nu vor schimba direcţia portretizării a candidatului la scaunul episcopal: un monah simplu, cult şi demn.

BIBLIOGRAFIE

A. Periodice de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea

Foaia Diecezană, Caransebeş, 1886-1940

B. Lucrări generale

Cilibia, Constantin *Biserica şi societatea bănăţeană în timpul episcopului dr. Iosif Traian Badescu (1920-1933)*, Editura Diecezană, Caransebeş, 2012.

Jumanca, Pavel, *Amintiri. Anii tinereţii*, cuvânt înainte de Nicolae Bocşan, studiu introductiv, note şi îngrijire de Laurenţiu Ovidiu Roşu, Editura David Press Print, Timişoara, 2011.

Petrica, Vasile, *Institutul Teologic Diecezan Ortodox Român Caransebeş (1865-1927)*, Editura Episcopiei Caransebeşului, Caransebeş, 2005.

C. Studii şi articole în reviste bisericeşti, istorice şi culturale

Loichiţa, Vasile, *Doctor honoris causa* în *Foaia Diecezană*, Caransebeş, XLIV, 1929, nr. 29, 21 iulie, p. 2.

Moaca, Aurel, *Portretul Arhiereului Filaret încadrat în doliu*, în *Foaia Diecezană*, Caransebeş, XLV, 1930, nr. 42, 19 octombrie, p. 7.

Redacţia, *† Arhiereul Dr. Filaret Musta*, în *Foaia Diecezană*, Caransebeş, XLV, 1930, nr. 42, 19 octombrie, p. 2-4.

Mulţumiri

Acestă lucrare a fost finanţată din contractul POSDRU/159/1.5/S/140863, proiect strategic ID 140863 (2014), cofinanţat din Fondul Social European, prin programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

RUXANDRA LUCIA ŞOPTEREAN (STRETE)
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

I.D. SÂRBU'S BIOGRAPHY UNDER THE SIGN OF THE NATIONAL COUNCIL FOR THE STUDY OF SECURITATE ARCHIVES (CNSAS)

Abstract: For a period of fifteen years I.D. Sîrbu published his works under different code names so that he could hide his real identity. He wrote thoroughly even though most of his plays and novels were refused by the censorship of those times. In 1989 he decided to write his memories, in the form of a dialogue in order to underline one of his major qualities, which is the orality.

Keywords: code names, identity, censorship, memories, orality.

Există la Consiliul Naţional de Studiere a Arhivelor Securităţii patru mari dosare Sîrbu numerotate generic I5265 la care erau adăugate, cu numere romane, I,II,III, IV.În mare, ele urmăresc viaţa lui Sîrbu de la iesirea din detenţie până în momentul în care este îngropat la Cimitirul Sineasca din Craiova la 19 septembrie 1989. La acea dată, locotentul Andreias Ion raportează Serviciului I al Inspectoratului Dolj al Ministerului deInterne/Securitate că a fost prezent la funerariile scriitorului si Stefan Augustin Doinas a evocat activitatea defunctului. Ofiţerul socoteste că „următoarele aspecte au fost reţinute ca prezentând interes": defunctul a fost un fiu de muncitor care a „fost preocupat în permanenţă a reda realităţile vieţii cotidiene în creaţia lui", avut o viaţă contradictorie si că „tocmai de aceea, scrisorile rămase vor limpezi acest lucru".

În această perioadă de peste un sfert de veac (1963-1989) Sîrbu i-au fost atribuite patru nume de cod prin care Securitatea ascundea, în documentele oficiale, identitatea reală a scriitorului: „Serbănescu", „Ursu", „Sîrbulescu"si „Suru". Majoritatea delatorilor au fost din Craiova dar si din localităţile în care Sîrbu se deplasa. Din Petrosani informa Securitatea sursa „Silviu Oproiu" care, la 15 aprilie 1976, relata ceea ce spunea Sîrbu în curtea Teatrului de Stat Valea Jiului din Petrosani; „Că dacă e vorba de închisoare, asta si vreau, să mă bage la închisoare că spun adevărul. Nu le convine adevărul? Stiu că mă suspectează dar eu sunt inofensiv, gura e de mine. Doar atunci când scriu..." „Sursa" oftează: „Aia e rău, că scrii! Si din scris ies toate relele!" Sîrbu face o premoniţie ce se va dovedi adevărată: „Tot ce am scris nu o să citească nimeni decât după moartea mea. Eu nu înţeleg de ce trebuie să turbeze sute de oameni pentru că eu, I. D. Sîrbu, vreau să nu mă las călcat în picioare si spun adevărul..." Dosarele conţin note informative, rezoluţii ale ofiţerilor de securitate, cereri de instalare a aparaturii de interceptare, cereri de prelungire ale mandatelor obţinute, redarea convorbirilor înregistrate, copii după scrisori interceptate, reţinute sau repuse în circuit după fotocopiere, corespondenţa oficială între inspectoratele judeţene de Securitate în care erau semnalate deplasările scriitorului, rezumate ale scrisorilor în care erau reţinute doar date concrete privind intenţiile de deplasare si de apelare a forurilor de conducere ale Uniunii Scriitorilor, ale partidului sau ale culturii si educaţei socialiste, planuri de măsuri, redactate minuţios pentru lămurirea si influenţarea obiectivului, solicitări adresate miliţiei pentru identificarea persoanelor care intrau în contact cu scriitorul, a vecinilor si solicitări ulterioare de urmărire, dacă prezentau interes operativ. Memoriile proiectate si "încremenite în proiect". La începutul anului 1989, scriitorul e ferm hotărât să-si scrie memoriile. Este entuziasmat de idee si pentru

că eseul nu i se pare abordarea cea mai potrivită, varianta cea mai la îndemână îi pare scrierea lor sub forma unor dialoguri. Îi scrie, în acest sens, editoarei sale, Maria Graciov: „Capul îmi vâjâie de idei, proiecte. Doresc mult să scriu un volum de eseuri dar politologul din mine nu se împacă cu memoria mea autobiografică. Ce ai zice de un volum de dialoguri (eu si un imaginar reporter tânăr vorbind despre Petrila, Război, Filosofie, Blaga, Ilegalitate, Puscărie, Craiova etc)? Peste trei săptămâni încrederea că va putea duce proiectul la bun sfârsit începe să se clatine. Acum e reticent pentru că nu stie dacă boala va recidiva sau nu. Îi e teamă că ireparabilul se va produce si va duce cu el, fără a lăsa urme palpabile, fantastica sa memorie si istorie: „Anul acesta dacă sănătatea îmi va permite, simt în gură o coadă de sarpe, mă tem că nu a fost scos totul - deci, dacă voi avea condiţiile necesare, îmi voi scrie primul volum din Memoriile mele. Vesele. Ieri am terminat un lung interviu despre Blaga, mi se cere un altul despre Valea Jiului, prietenii mei de aici se tem să nu duc în mormânt fantastica mea memorie si istorie". La jumătatea lunii martie îi scrie, într-o bună stare de spirit, unei vechi prietene din Germania, Mariana Sora. Îi vorbeste de talentul său oral si despre iminentele Memorii. Observăm că scriitorul a rămas tot la ideea că modalitatea de a dialoga cu cineva ar fi cea mai potrivită pentru că i-ar fi pus în evidenţă care o mare calitate: oralitatea. Dialogul i-ar fi stimulat si acea qualite maitresse a scriitorului petrilean: capacitatea de a povesti captivant. „Dar voi începe a povesti dialecticele noastre întâlniri. Mă întorc la talentul meu originar, cel oral, fiindcă sunt si rămân un povestitor: copilăria, armata, războiul, soţia, soţul, colonia au fost orizonturi în care m-am format, aflând înainte de a începe să citesc si să studiez mai totul despre Lume, Viaţă, Oameni..." Argumentul pentru a-si convinge partenerul de dialog epistolar că ceea ce povesteste e de interes major e si faptul că cineva poate străbate mări si ţări pentru a-l asculta: „Imi vine o prietenă din Israel nu pentru conversaţii sau discuţii ci... ca să mai povestim". Scriitorul îi promite editoarei sale Maria Graciov că luni, 11 aprilie 1989, va începe volumul său de memorii lăsând deoparte orice alt proiect literar. Povestea lui e rezumată de d-na Graciov în articolul său intitulat Sîrbu de la Craiova din Caiete critice: „La începutul lui septembrie 1988, după apariţia acestui graţios roman pentru copii, Editura Cartea Românească a fost invitată, alături de altele, la un salon al cărţii, deschis la Băile Herculane. M-au ales să prezint, însoţită de autor, Dansul ursului. Au avut loc două sau trei întâlniri cu cititorii, în care Gary s-a depăsit pe sine în vervă si spirit. Colegii de la editurile Facla, Eminescu si Dacia, care au asistat la aceste întâlniri au descoperit cu uimire statura intelectuală si farmecul fără egal al unei personalităţi pur si simplu cuceritoare... Ne-am despărţit, promiţându-ne să ne vedem în cel mult o lună, ca să lucrăm la cele două cărţi de memorii. În noiembrie am primit o foarte lapidară scrisoare, în care-mi spunea că se simte dator să-mi aducă la cunostinţă că proiectele noastre trebuie amânate sine die, întrucât i s-a diagnosticat o formă de cancer în gât si va fi nevoit să se opereze. M-am dus, totusi, la Craiova după ce a fost operat. Era încă puternic, lupta cu boala, dar era un chin să se hrănească, să se spele, să vorbească - totul. M-am oferit să merg de două ori pe lună la Craiova si să-mi dicteze, urmând ca eu să pun la punct manuscrisul si el să-i dea o ultimă lectură pentru bun de cules. Întâi a acceptat, dar după o săptămână m-a anunţat că renunţă. Am dat iarăsi o fugă să-l văd. Nu-mi venea să cred că boala făcuse asemenea ravagii într-un timp atât de scurt. Mi-a vorbit, parcă lăsându-mi un legat, de o serie de articole publicate în timpul războiului în revista Ţara si semnate de el sub un pseudonim. Întâmplător, pseudonimul a coincis cu numele real al unui profesor care, arestat, a admis sub tortură că el este autorul lor. Să restabilesc eu cum stau lucrurile, că el, Gary, nu mai are timp. Apoi, când Lizi a iesit din cameră, m-a rugat să-i procur stricnină, să nu-l las în umilinţa bolii. Nu am avut tăria să-i promit. La plecare mi-a cerut să nu-l mai caut". Primele capitole din primul volum s-ar fi referit la Casa, Mama, Tata, Blaga, Partidul, Colegii, Universitatea etc. Puscăria si Craiova (exilul penal) urma să formeze substanţa unui al doilea volum. Securitatea vrea să intensifice, din acest motiv, munca de influenţare o Obiectivului "SURU". Ea considera că, la

fel ca si în munca lor, nici Scriitorul nu ar trebui să lase, urme palpabile ale trecerii sale prin viaţă. Din păcate, pentru Sîrbu acest generos proiect literar nu a putut fi dus la îndeplinire. Scriitorul era foarte bolnav si prea aproape de „Otopenii de Dincolo" pentru ca memorialistul să mai poată fi luat, cu seriozitate, în discuţie. De atlfel, asa cum rezultă din textul reprodus mai sus, Sîrbu îi cere, în mod expres, editoarei sale să nu îl mai caute si să nu mai deschidă acest subiect. În februarie 1989, într-o scrisoare adresată familiei dr. Steiner din America si interceptată, de vigilenta Securitate, Sîrbu revine la obsesia sa literară: memoriile sale. El crede că ar putea face un schimb de povestiri drolatice cu cei care au trăit în Valea dar au părăsit-o. la timp, alegând brava Lume nouă. "Nu mie frică de Moarte, ca dramaturg am ucis mulţi oameni în piesele mele dar ich furchte das Sterben, mi-e groază de murire, de lunga agonie, de mizeria unei destrămări în rate mici. Dar fiindcă am două-trei cărţi importante de scris, lupt pentru fiecare zi în care pot lucra normal; îmi lipsesc 17 ani la inventar, am iesit (spre marele meu noroc si divină inspiraţie) la pensie, în 1973, abia în anii acestia de amurg am reusit să mă adun, să scriu, să fiu ceea ce am fost întotdeauna, dar…" Acestea sunt motivele pentru care prezenta lucrare a încercat să abordeze, pe larg, tocmai acele subiecte si capitole pe care scriitorul nu a mai reusit să le astearnă pe hârtie. Poate că unele abordări ar putea să pară excesive în economia lucrării dar noianul de informaţii obţinute din arhiva C.N.S.A.S. ar fi fost păcat să nu fie valorificat la maximum.De asemenea, am considerat oportun ca descrierea Casei natale să fie completată cu informaţii absolut necesare asupra matricei natale (Valea Jiului, ca loc de graniţă între Imperiu si Ţară, Petrila, Colonia, Mina etc). La fel, ni s-a părut necesar ca vorbind despre tatăl scriitorului, să insistăm asupra activităţii lui sindicale, descriind pe larg un contract de muncă exemplar semnat de administraţie cu lucrătorii din industria minieră. Contracul are o precizie de ceas elveţian si o descriere în amănunt, de inspiraţie tipic nemţească, a tuturor situaţiilor care s-ar putea ivi între cele două părţi în procesul muncii în subteran.

Pentru a înţelege exact care sunt rădăcinile săle pe filiera maternă am procedat la odescriere a locurilor unde împărăteasa Maria Tereza i-a asezat pe colonistii veniţi dinBoemia. Puscăria părea, iniţial, un subiect greu de abordat dar parcurgerea literaturii deinspiraţie carcerală ne-a fost de mare folos pentru a înţelege asa cum se cuvine infernulpuscăriilor comuniste. Marii săi prieteni (dascăli, cerchisti, colegi) au fost, din nefericire„obiective" urmărite, cu asiduitate, de Securitate. Am găsit în arhiva C.N.S.A.S. o seamă de note informative care îi vizau pe toţi acesti intelectuali care s-u opus comunizării. Înainte de a muri, Sîrbu ar vrea să nu se piardă, odată cu dispariţia sa fizică, fantástica sa memorie si istorie. Lucrarea noastră încearcă să recupereze, cu mijloacele istoriei literare, ceea ce scriitorul nu a mai apucat să scrie cu mâna sa. La douăzeci de ani dela moartea lui Sîrbu, contemporani mai norocosi i-au supravieţuit. Ei au fost martorii care, împreună cu documéntele consultate,au constituit niste imaginare piese de puzzle cu care am încercat să recompunem întregul. A fost o încercare extrem de laborioasă dar, ca să folosim un cuvânt-cheie dintr-o epocă apusă, mobilizatoare. Ce a iesit sperăm să fie în spiritul epitafului scris de Sîrbu în 1971, într-o vreme când sfârsitul lui era, undeva, foarte departe…. Cu cinci luni înaintea sfârsitului pe care, deocamdată, nu îl întrezărea deloc, Sîrbu pare ferm hotărât să astearnă pe hârtie aminitirile esenţiale ale vieţii sale. Nu mai vorbeste nimic de dialogul pe care i-l propusese editoarei sale la începutul anului. Acum ia totul pe cont propriu. La mijlocul lunii aprilie 1989 scriitorul crede că sfârsitul său e, încă, undeva departe. Nu a intrat în faza finală a bolii si e convins că mai are de scris si că mai are timp să scrie cel puţin două volume de memorii. Prietenului si fostului său concitadin Lucian Giurchescu i se confesează, spunându-i că are, deja, un contract ferm cu o mare editură românească pentru apariţia lor. Contractul de care vorbeste nu exista ci a fost vorba doar un dialog epistolar (evocat anterior) cu editoarea Maria Graciov în care era întrevăzută si posibilitatea unei colaborări pentru scrierea Memoriilor sub forma unor covorbiri. „Starea asta de pândă si asteptare va dura încă

multe luni; dureri am dar, deocamdată, metastaza pare să întârzie. Drogul speranţei mă încearcă, totusi; încep să mă uit cu dragoste la masina de scris care mă asteaptă. Avem, încă, cinci cărţi de scris, din care două volume de memorii si un volum de teatru literar, sunt imperativ-categorice.... Am contract cu Editura Cartea Românească pentru un volum de Memorii.... Acord lungi audienţe amintirilor mele... mă întorc cu emoţie si recunostinţă în Colonia Petrila si la Liceul din Petrosani". În luna următoare, aflăm că încă se mai pregăteste pentru a începe Memoriile. Îsi caută alibiuri pentru că nu poate începe redactarea lor. Îi lipsesc, de pildă, câteva considerente despre noii săi concitadini. Din păcate, mai are de trăit doar patru luni: „Lui Regman, în urmă cu 2-3 ani, i-am trimis, sub formă de lungă scrisoare, câteva considerente despre olteni si Oltenia; originalul l-am pierdut, acum îmi pregătesc memoriile...am nevoie de acele pagini". Memoriile sale, anunţate a fi când vesele când triste, ar fi fost foarte probabil, după ceea ce a consemnat Sîrbu despre perioada istorică traversată, niste scrieri politice. Securitatea nu-si făcea griji din această pricină. Ea stia că sfârsitul „Obiectivului" e aproape si că Memoriile nu vor mai fi scrise niciodată. „Copiii se nasc politic, se hrănesc politic. La grădiniţă învaţă să recite politic, să se joace politic. Scoala e în întregime politică, aerul, hrana, buletinul, medicamentul etc. Totul si toate sunt politice. Eu însumi nu mă mai pot defini ca fiind un fel de Iacob idiot, care toată viaţa, nu am avut altceva mai bun de făcut decât să mă lupt cu acest înger degradat, care ar fi politica lumii în care au trăit Hitler siStalin. Ea rezumă destinul generaţiei noastre..." Cele de mai sus se regăsesc în nota nr. 0014693 din 11 mai 1989. La finalul acestei note, Securitatea notează că starea sănătăţii lui „Suru" se înrăutăţeste.

Scrisoarea în care se plânge că Regman i-ar fi rătăcit paginile în care făcea câteva considerente despre olteni si Oltenia e relevantă pentru ceea ce îi lipsea pentru redactarea lor. Cercetarea noastră si-a propus să identifice acele documente care ar fi putut sta la baza unor redatări exacte a timpurilor pe care le-a străbătut si a locurilor care si-au pus amprenta asupra omului. Memoriile sunt, spre deosebire de jurnale, scrieri aproximative. Memoria îţi poate juca feste si de multe ori această modalitate de a evoca un timp si un loc nu este credibilă. În plus, stiind deznodământul fiecărui acţiuni întreprinse dai nastere, pe nesimţite, unui eu atoatestiutor. „V-am spus eu că lucrurile se vor petrece asa cum am prevăzut?" poate o fi un laitmotiv al unor relatări total neinteresante si relativ mincinoase.

Ideea noastră de a discuta, pe baza unor documente de arhivă, despre capitolele care urmau să constituie materia vie a două volume de Memorii (Casa, Mama, Tata, Blaga, Partid, Colegi, Universitate, anii obsedaţilor, Valea Jiului, Puscărie si Craiova-exilul penal) ni s-a părut o reparaţie morală vizavi de Scriitor si de Opera pe care nu a mai apucat să o scrie. Reconstituirea unei vieţi este o operaţie ce trebuie să ţină cont de timpul fizic scurt care ne e dat fiecăruia. Dispariţia martorilor e resimţită dramatic de orice cercetător al vieţii omului cu care acestia au fost contemporani. De aceea ni s-a părut imperativă ca, la două decenii de la plecarea scriitorului spre „Otopenii de dincolo", să refacem, în primul rând, firul vieţii lui si, abia apoi, să despicăm firul în patru al Operei.

Pentru orice operă care se respectă proba timpului este esenţială. Pentru a reconstitui biografia unui scriitor lucrurile stau diferit. Cu cât esti mai aproape de subiect, din punct de vedere temporal, cu atât rezultatele sunt mai spectaculoase. Cu Opera scriitorului, lucrurile stau exact pe dos: Timpul lucrează în favoarea lui. Sîrbu a scris, toată viaţa, în contratimp cu Istoria. „Toate nuvelele si piesele de teatru pe care le-am scris în anii aceia, mi-au apărut, în volume, după 1968", constată, cu amărăciune, Sîrbu în anul 1989. El invocă o maximă latină („Difficile fuit satiram non scribere") care rezumă, în bună măsură, filosofia sa scriitoricească. Dificil a fost să satirizezi nu să scrii. Într-adevăr. Dar, din păcate, dacă se conduce după acest principiu, scriitorul pune în prim plan dezvăluirile deranjante pentru timpul respectiv si lasă, în plan secund, chestiunile estetice.

El vrea să anunţe, primul, că împăratul este gol si lumea să ia, degrabă, măsurile care se impun. Scriitorul de acest tip preia, în chip involuntar, locul unui gazetar ideal, mereu pe fază si aflat, întotdeauna, în slujba mulţimii. Cum gazetarul epocii trecute nu ataca subiectele sensibile decât cu voie de la cenzură era mereu, pe piaţa neagră, un surplus de informaţie explozivă care nu era valorificat oficial. Sîrbu scrie curajos asumându-si un decalaj temporar de circa două decenii. Partea proastă a acestei abordări curajoase (eu scriu nu cum nu s-a mai scris ci scriu ce nu s-a scris) e că, între timp, adevărurile subversive devin locuri comune. Despre ororile lui Stalin vorbeste Hrusciov, despre Hrusciov vorbeste - de rău - Brejnev, despre Brejnev - Andropov, despre Andropov - Cernenko iar despre toţi - Gorbaciov. Morţile survenite la Kremlin nu auavut, în regimul comunist, o succesiune, cât de cât, previzibilă. Domniile rosii au fost la început lungi iar, spre sfârsit, scurte. Sîrbu a asteptat, cu tenacitate, să vină si vremeascrierilor sale subversive. A făcut puscărie (si) pentru o piesă care povestea despre nenorocirile aduse de o societate sovieto-română de exploatare a cărbunelui din Valea Jiului.

Iniţial au citit-o, în cerc extrem de restrâns, de Blaga, Rusu, Breazu, Agârbiceanu, Ladea, Eta Boeriu si Eugen Todoran. După iesirea din închisoare a rescris-o, schimbându-i titlu(SOVROM Cărbune a devenit Frunze care ard) si mutând acţiunea, printr-o regresietemporală, în 1941. Motivul este simplu: în acel timp, se mai putea vorbi, încă, de o grevă… Piesa nu mai rupe gura târgului pentru că, despre Sovromcărbune, a apucat să se pronunţe critic si Partidul Comunist prin vocea autorizată a tovarăsului Ilie Verdeţ.

În timpul comunismului, dezvăluirile de acest tip s-au dovedit eficiente pentru autoriilor, doar dacă lucrările respective erau scoase peste graniţă iar editurile occidentale le publicau în mod operativ. Asta însemna că opinia publică occidentală putea lua atitudine si scriitorul putea simţi, cât de cât, că nu este singur. El se putea socoti protejat (si privilegiat) de atenţia pe care i-o acordau mjloacele de informare în masă din Vest. În aceste cazuri, prima nu atât valoarea literară a operei ci curajul cu care erau dezvăluite adevărurile bine ascunse ale sistemului totalitar. Occidentul aprecia si căuta mai ales argumentele care puteau submina sistemul comunist si nu modul în care erau făcute publice. Cărţile de acest tip trebuiau să se adreseze unui public cât mai larg care nu punea mare preţ pe literaturizare. Încercarea lui Sîrbu de a trimite la Paris piesa Sovromcărbune esuează lamentabil. Cei care află de piesă sunt securistii. Acestia, fără să aibă la dosarul cauzei, piesa încriminată, condamnă exemplar pe autorul unei piese invocate Sovromcărbune era o piesă necitită, nejucată ci doar citată de martorii acuzării.

Cu toate că receptarea critică a operei sale înainte de 1989 îi dădea dreptul doar la o poziţie subalternă în cadrul Cercului literar de la Sibiu, Sîrbu era convins că posteritatea îi face dreptate. La 17 septembrie 1987, el îsi scrisese, deja, majoritatea operei de sertar. În acea zi, el se hotărăste să-i adreseze, din Craiova, vărului său Edmund Pollak o „scrisoare de destin". Sîrbu scrie astfel o scrisoare-testament, care printr-un hazard bizar, e datată chiar în ziua în care, peste doi ani, va muri. E o scrisoare dramatică străbătută de fiorul lumii de Dincolo: „Dacă mor mâine, acestea ar fi operele mele postume: mă înscriu astfel pe linia Stanca Radu, Blaga, Eta Boeriu, Cotrus - si a altor prieteni care au apărut mai ales după ce au dispărut." Cele patru opere pe care contează Sîrbu sunt romanele *Adio, Europa!*, *Lupul si Catedrala*, *Dansul ursului Buru* si *Exerciţii-le de luciditate* (care vor deveni, postum, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*). El îi descrie, pe rând, d-lui Pollak, operele pe care le-a scris muncind „ca un rob la galere". Despre Adio, Europa! (titlu francez ironic: La condition roumaine) spune că e un roman de 1.000 de pagini destinat Occidentului. „Nu l-am arătat nimănui, nu e pentru colegii mei fricosi si prudenţi la maximum. Încercările mele, tatonările mele discrete si disperate de a-l trimite „dincolo" au esuat; trăiesc în fundul unei gropi de sobolan, nu am nici o posibilitate, nici o relaţie, nici o speranţă că îl voi putea trimite. Cred că

acest roman e mai bun (sau aproape la fel de bun) decât scrierile unor celebri rusi sau polonezi, în aceeasi

situaţie cu mine. Doar că e foarte românesc, foarte actual, începe ridicol si sfârseste tragic. O sinteză. Un ţipăt inteligent, o febră yalta, halucinaţie si moarte, adevăr si acuzare. L-am terminat în 1985, toamna".

Al doilea roman la care face referire Sîrbu e Lupul si Catedrala. Acesta a fost scris în anul 1986 si predat, în acelasi an, editurii Cartea Românească. „S-a bucurat de un refuz categoric, la înalt nivel. Romanul acesta ar putea apare oriunde în altă ţară socialistă, chiar si în Rusia. Chiar si la noi, acum zece, cincisprezece ani. Astăzi, nu!" Romanul a circulat, în manuscris, printre prieteni si a fost extrem de elogiat: „Nu îţi pot spune ce elogii am primit, dar poate că mă însel: publicul si posteritatea sunt adevăraţii judecători ai unei opere despre astăzi, exact la public nu am acces iar de posteritate sunt lipsit".

În 1987, scriitorul a lucrat la un roman care voia neaparat „să meargă, să treacă" de furcile caudine ale cenzurii comuniste. El si l-a subintitulat „roman pentru copii si bunici" si voia să-l vadă cât mai repede în librării. Avea nevoie de public si de bani. Simţea că, scriind doar pentru sertar, îi rugineste si îi piere numele. Romanul e conceput în intervalul februarie-august 1987, perioadă în care Sîrbu a stat câte opt ore la masa de scris. Lucru a fost extenuant si pentru că afară erau niste călduri infernale. A iesit un roman de 320 de pagini intitulat Dansul ursului Buru. După părerea scriitorului Dansul... era „un roman iniţiatic, grav si plin de simboluri". L-a predat, iniţial, la editura Scrisul Românesc din Craiova. De acolo nu i-a parvenit decât „o tăcere polară" iar pe stradă era ocolit ca un ciumat, ca un om care ar fi comis o spargere sau ar fi înfăptuit o crimă. „Nu mă mir - zice scriitorul - Soarecele B a fost obiectul unei analize la nivel Dulea, a fost declarat o rusine, o porcărie, redacţia care m-a tipărit a primit un vot de blam".

Soarecele B putea, însă, apărea, fără probleme, în Uniunea Sovietică si Cehoslovacia. Cu toate acestea, autorul nu vrea să se laude cu aceste succese literare externe pentru a nu atrage, inutil, atenţia asupra unei cărţi apărute cu mare greutate în ţară. La Craiova simte că nu va avea nici un succes pentru că „fricosii din Craiova se uită cu lupa la fiecare cuvânt din romanul meu: voi fi amânat, dus cu vorba, fiert în oală seacă. Nervi si disperare neputincioasă". Unica soluţie e retragerea manuscrisului de la Craiova. Lizica Sîrbu are această ingrată misiune. Finalmente, Ursul apare la Bucuresti cu largul concurs al editoarei sale, Maria Graciov. Pe lângă aceste trei romane, Sîrbu a transcris cinci caiete groase care cuprindeau circa 400-500 de pagini sub forma unor glosse sau microeseuri ce îi păreau a fi „firimituri de la masa săracului". În toamna anului 1987, Sîrbu se pregătea să le treacă pe curat si să le dea o formă definitivă. Glossele vor deveni, în formă finală, Jurnalul unui jurnalist fără jurnal.

„Adun de 15 ani vechile, bătrânestile povesti ale minerilor din Valea Jiului", îi scrie Sîrbu, la iesirea din închisoare, lui Ion Brad. "Am făcut filosofia culturii pe vremuri, stiu ce este folclor, stiu ce este un mit. Aceste povesti, unele vechi de peste 1.000 de ani, sunt aproape mituri. Îmi dau seama de valoarea lor etnografică, culturală. În fond, cred eu, există doar trei ocupaţii care au dreptul, deocamdată, să se considere) ontologice, globale, deci creatoare de cultură proprie: agricultura, marinăritul...si mineritul (fiecare fiind legat de condiţiile materiale specifice ale unui anumite peisaj si formă de lucru). Folclorul ţărănesc e cunoscut al saga-urilor marinăresti, la fel; eu am adunat de la bătrâni, de la babe, vreo 30 de vechi mituri mineresti. Reflectă o lume, o gândire, un „orizont stilistic" ar zice Blaga. Le port în traistă (ca Sincai, cronica sa) de zece ani. O parte din ele am încercat să le strecor în volumul Povestiri petrilene care-l am la Edit(ura). Tin(eretului). Nici acela nu a apărut. Si acum zic: Un fiu de miner vrea să scrie despre mineri, într-un regim bazat pe dreptatea lor... Nu se poate, nu se poate să fie posibil. Ar fi tragic si ridicol".

Mutatis mutandis, si Sîrbu devine un mare scriitor abia după ce intră, spiritual vorbind, în îmbrăţisarea Marelui Frate. Plecarea lui, impusă de împrejurările tulburi alevremurilor, din Genopolis la Isarlâk îi dă prilejul de a scrie ca dintr-un exil. Acolo limba oficială e cea a perfectului simplu. Scriind cu verbe conjugate la perfectul compus, el pare a fi un scriitor ce apelează, ca si Antioh Cantemir, la o limbă străină. În timpuri tulburi, rolurile se pot, foarte usor, inversa. Cei doi eroi ai absurdului socialist, imperativul director politic si intransingentul asistent universitar Sîrbu se revăd în 1957 pe vremea când era redactor la revista Teatrul. „El era după câţiva ani de puscărie - eu eram înaintea câtorva ani de puscărie". Cel vinovat i-a plâns pe umăr, mărturisindu-i că, după infernul puscăriei, a trecut, cu arme si bagaje, de partea lui Hegel. „L-am înţeles, îmi era milă de el. Călăul este, si el, o victimă".

Din 1967 si până la 1987, într-un interval de 20 de ani, a scris 17 piese de teatru: Arca Bunei Speranţe, Iarna Lupului cenusiu, La o piatră de hotar, Frunze care ard, Covoroltenesc, Simion cel Drept, A doua faţă a medaliei, Amurgul acela violet, Rapsodie transilvană, Catrafusele, Legenda Naiului, Singurătatea mierlei, toamna, Sâmbăta amăgirilor, Bieţii comedianţi, Dacia 1301, Plautus si fanfaronii si Pragul albastru. O parte din aceste piese au fost strânse în volumele Teatru (1976), Arca bunei speranţe (1982) si Bieţii comedianţi (1985). „Eu cred că o nuvelă e mai aproape de teatru si romanul e mai aproape de film. dar strucura teatrului mi se pare diferită si de nuvelă si de roman. Teatrul e miscare, conflict. În stare aproape pură. Iar dialogul mi se pare a fi materializarea esenţei dialectice a lumii, a oamenilor si a valorilor. Când scriu proză visez. Las condeiul liber. Când scriu teatru mă chinui: gândesc trei ore, vorbesc singur si abia după aceea scriu trei rânduri. E o diferenţă". Efortul de elaborare se simte, din păcate peste tot. „Spre rusinea mea, trebuie să recunosc că toate cele trei scenarii, pe care le-am scris si pe care le voi publica curând, sunt de fapt romane concentrate. Concentrate si traduse în limba obiectivului de filmare. Când le citesc mi se pare că sar încontinuu pagini, că răsfoiesc grăbit povestea mai lungă. Dar să nu uităm că a fi simplu e o treabă foarte complexă si târzie. Si a fi scurt, deasemenea"(1971).

În postfaţa la Jurnalul unui jurnalist fără jurnal, Marin Sorescu constată, fericit, că „s-au produs în subterană, câteva capodopere ale genului, cum ar fi Jurnalul fericirii al lui Steinhardt sau acesta a lui Ion D. Sîrbu". Cele două scrieri de sertar „vin să contrazică o reflecţie amară a lui Cioran, care-mi spunea odată, mâhnit, că noi, românii, mai că i-am întrecut pe rusi la anii de pusărie, numai că, spre deosebire de acestia, nu suntem în stare să scriem o carte postală. Or, aceste cărţi sunt mai mult decât o carte postală". Sîrbu scrie, potrivit vecinului său Sorescu, „într-o stare de frică metafizică". Această stare „generează curajul investigaţiilor spirituale. E propice creaţiei. Fiinţa ne e în alertă, simţurile stau la pândă, minunile îsi deschid corola în faţa pupilei noastre dilatate la maximum". Frica metafizică poate veni si din existenţa celor trei închisori pe care le-a cunoscut orice deţinut politic. Potrivit studiului Memoria represiunii politice din perioada comunistă de George Florian Macarie, fostii deţinuţi politici vorbesc de existenţa a trei închisori: cea mare, cea mică si cea interioară. Exact ca în Iona lui Sorescu: evadarea dintr-un chit te duce doar în burta unui chit mai mare. „Închisoarea mare era reprezentată de perimetrul închisorii. Orice încercare de evadare sau simpla apropiere de gardul închisorii se pedepsea cu împuscare fără somaţie. O a doua închisoare, cea mică era constitută din celulă. Ea poate fi considerată astfel deoarece uneori era interzisă până la iesirea în curte, astfel că celula a fost singurul lor univers pentru ani de zile. Un al treilea cerc penitenciar era cel interior, determinat de frica de a-ţi exprima gândurile, numit si închisoarea sufletului. Existenţa ei se datora informatorilor din celulă, recrutaţi dintre deţinuţi dar si agenţilor din securitate, înfiltraţi în celulă. De asemenea, în unele închisori, tortura, umilinţa si privaţiunile (de a se întâlni cu familia) au fost, în continuare, prezente".

Ion D. Sîrbu a murit în ziua de 17 septembrie 1989 cu doar 96 de zile înainte de căderea sistemului comunist din România. Dacă ar mai fi trăit încă 55 de zile ar mai fi putut

vedea măcar căderea Zidului. Pusă pe seama Măgarului Gary, moartea e văzută ca o ultimă formă de relief, ca un ultim obstacol în trecerea Dincolo. Vederea ultimului deal îl umple pe Gary de tristeţe si amărăciune. „Simţea că aţa e pe sfârsite, că se apropie ceasul cel greu. Disperarea lui era disperarea celui care nu mai poate spune nimic, fiindcă nimic nu mai are sens sau valoare. Trebuia să se despartă de ceva, el, care fusese cineva. Era obligat să-si înceapă ultima, marea, definitiva singurătate. Cea a strămosilor. A măgăriei în sine. A pieilor albe ce bat toba când treci dintr-o lume în alta, din fiinţă în nefiinţă. Din ridicol în tragic. Sau invers."

În Arhiva C.N.S.A.S. am găsit o notă (nr. 0015418 din 17 iunie 1989) în care „SURU" i-a relatat unui fost coleg de detenţie, Augustin Silviu Prundus, str. Gheorghe Lazăr, nr. 20, ap. 3, loc. Cluj Napoca, următoarele: „…Am lucrat mult, stau drept si curat în faţa morţii. Aici, la Craiova, fiind cu Scoală Ardeleană serioasă, am scris o operă. Am publicat peste 10 volume, mai am patru în manuscris. Mă doare inima pentru cele 4-5 cărţi pe care ar fi trebuit să le scriu... Degeaba, nisipul clepsidrei mele s-a scurs... Frate Silviule, bătălia noastră a fost lungă. Am învins. Chiar dacă am pierdut totul în această bătălie…" Ca orice operă literară majoră, si biografia lui Sîrbu se proiectează spre un final deschis.

BIBLIOGRAFIE

1. Barbu, Mihai, *Memoriile lui Ion D. Sîrbu. O reconstituire*, Craiova, Editura Autograf MJM, 2011
2. Boia Lucian, *Mitologia ştiinţică a comunismului*, Bucureşti, Humanitas, 2000
3. Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. 1948-1964*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2010
4. Weber, Max, *Etica protestantă şi spiritual capitalismului*. Traducerea de Alexandru daicovici. Prefaţă de prof. dr. Ioan Mihăilescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993
5. Wunenburger, Jean-Jacques, *Imaginariile politicului.* Traducerea din franceză de Ionel Buşe şi Laurenţiu Ciontescu-Samfireag. Ediţie îngrijită de Ionel Buşe, Bucureşti, Editura Paideia, 2003
6. Mihăilescu, Dan C., *Singurătatea histrionului (*I, II, III), în „22", nr. 7 (262), 15-21 februarie, nr.8 (263), 22-28 februarie, nr. 9 (264), 1-7 martie 1995
7. Ungureanu, Cornel, *Acei oameni minunaţi în exilurile lor mântuitoare*, în „Orizont", nr. 7/1994
8. Vartic, Ion, *„Un oarecare Ion D. Sîrbu": Bufonul generaţiei sale*, în „Apostrof", nr. 10-12/1994

STELUȚA COCULESCU
"Petroleum-Gas" University of Ploiești

UNE MISE EN SCÈNE RHÉTORIQUE DU DISCOURS DE LA SCIENCE

Abstract: We start from the concept of discourse in general so as to identify the scientific type of discourse, capable of transmitting the knowledge, the truth, on the one hand, and the non-scientific discourse, concerned with opinions, with possibility/probability, on the other. However, we can look at the mathematical discourse from a rhetorical perspective, considering the presence of the voice of the speaker, i.e., the mathematician. The speaker's voice is directed to the addressee who is supposed to be persuaded and to join the thesis advanced by the former.

Keywords: argumentation, demonstration, discourse, rhetoric, science.

Prémisses

Nous allons centrer notre réflexion sur le concept *discours,* qui, dans la perspective pragmatique que nous allons emprunter, est une certaine manière d'appréhender le langage en fonction de ses conditions de production (Coculescu, 2013) ; dans la diversité des typologies, selon divers critères, nous distinguerons d'une part les discours scientifiques, caractérisés par l'absence des éléments subjectifs et d'autre part les discours non scientifiques, où la subjectivité énonciative peut être plus ou moins présente. Dans une approche pragmatique, fondée sur l'intentionnalité[1] de l'acte de parole, tout discours repose sur l'intention du locuteur à influencer son auditoire. Lorsque l'interlocuteur interprète un énoncé il le fait d'une part en relation avec le contenu, qu'il peut croire vrai, à tort ou à raison ; et d'autre part, en fonction des intentions et des croyances du locuteur, auquel il attribue une certaine intention au sujet de ce contenu. Selon Sperber et Wilson (1989 : 51) en communiquant un énoncé le locuteur fait voir un double réseau d'intentions : *l'intention informative* - informer le destinataire de quelque chose - et *l'intention communicative* - informer le destinataire de son intention informative. L'intention communicative est une intention de second ordre : donc, si l'intention informative est maximale, l'intention communicative est réduite ; par contre, lorsque l'intention informative est minimale, l'intention communicative, la création de la relation entre les interlocuteurs est maximale. C'est dans ce cas de figure qu'on pourrait identifier des éléments rhétoriques.

Le discours des mathématiques

Dans notre analyse nous avons opté pour un discours scientifique, et tout particulièrement celui des mathématiques. Rapprocher les mathématiques et la rhétorique pourrait courir un risque, car si les mathématiques, en tant que science visent à découvrir la

[1] Tout discours est fondé sur un *postulat d'intentionnalité* : « Tout sujet parlant communique avec le projet plus ou moins conscient de signifier le monde à l'adresse d'un destinataire et d'être compris par celui-ci », complété par un *principe d'influence* : « Tout sujet parlant communique pour modifier l'état des connaissances, des croyances ou des affects de son interlocuteur ; ou pour le faire agir d'une certaine façon » (Charaudeau, 1997 : 36).

Vérité (selon le principe du tiers exclu, vrai/vs/faux), la rhétorique vise à faire passer l'Opinion (au nom du vraisemblable, validé par le tiers). En rapprochant ces deux types de discours issus des activités différentes, il est difficile de trouver des éléments communs. En effet, Aristote, fait la différence entre le mathématicien et le rhétoricien :

« Il ne faut pas vouloir être plus exact que le problème posé l'exige » ; « ni demander au mathématicien de persuader et à l'orateur de donner des preuves démonstratives ». (Aristote, *Éthique,* in Vignaux, 1993).

Or, ce que nous voulons découvrir dans le discours des mathématiques, c'est justement de voir si des éléments rhétoriques peuvent être présents et dans quelle mesure, avec quelles conséquences. Est-ce que la voix de l'énonciateur/orateur peut-elle se faire entendre dans ce type de discours ? Dans sa démonstration de la Vérité, le mathématicien peut-il se faire voir par sa subjectivité d'énonciateur et peut-il utiliser des techniques persuasives pour mieux faire passer sa thèse ?

Nous partons de l'hypothèse que le discours des mathématiques et la rhétorique ne sont pas incompatibles ; la rhétorique peut constituer une valeur ajoutée au discours scientifique par une mise en scène réalisée par le mathématicien énonciateur/orateur.

Mais peut-on rapprocher les mathématiques et la rhétorique, malgré leurs différences ? Ce rapprochement avait déjà été fait dans l'Antiquité ; nous pouvons mentionner la classification latine des arts libéraux[2] : *grammaire, rhétorique dialectique, arithmétique, géométrie, astronomie, musique*. Cette classification, réalisée sur la base de ce qui peut être enseigné et appris ne prend pas en compte le *critère esthétique,* marque de la subjectivité des interlocuteurs. En Antiquité, le terme grec *technê* et le latin *ars* s'appliquent à tous les genres d'activité humaine qu'on considère aujourd'hui comme artisanat ou science. Dans la philosophie grecque l'art est un *savoir faire*, en général une catégorie spécifique d'activités créatrices. Chez Aristote l'art *technê* désigne une certaine forme de production et une certaine forme de savoir, placée entre l'expérience et l'*épistémè*.

« Elle se distingue de l'expérience en cela que l'expérience est une connaissance, un savoir, de fait et de particulier tandis que la *technê* comme l'*épistémè* est une connaissance par cause et du général. La différence entre la *technê* et l'épistémè est que la première est une connaissance qui a pour but une œuvre alors que la seconde a pour but la vérité » (Jullien, 2008 : 19).

Aristote distingue la production par l'art de celle de la nature : dans l'art, par la *technê,* la cause se trouve dans la personne/source du produit et non dans le produit ; dans la nature, par le génésis, le principe de la chose naturelle est placé dans la chose naturelle elle-même.

Avant d'examiner une possible mise en scène rhétorique du discours des mathématiques, nous proposons de rattacher le versant rhétorique à la notion d'esthétique, de la beauté, en suivant de près les réflexions de C. Jullien (2008 :25). Car la rhétorique est l'art de faire un beau discours. Peut-on parler de la beauté des mathématiques ? Est-ce une valeur intrinsèque ou une valeur ajoutée du discours scientifique en mathématiques ? Dans les textes d'Aristote on retrouve deux passages qui décrivent les caractéristiques particulières de la beauté, qu'on pourrait rattacher aux mathématiques et qui sont d'ordre cognitif plutôt qu'esthétique (Jullien, 2008 : 23-24). Dans la première citation extraite de la *Métaphysique,* un livre consacré aux mathématiques, Aristote expose ses réflexions sur la beauté :

[2] Pour les Anciens « art » signifie ce qui pouvait être enseigné ou appris.

« D'autre part, étant donné la distinction du Bien et du Beau (car le premier ne se rencontre jamais que dans le domaine de l'action, tandis que le Beau se trouve aussi dans les êtres immobiles), les philosophes qui prétendent que les sciences mathématiques ne font aucune place ni au Beau, ni au Bien, sont assurément dans l'erreur : le Beau est, au contraire, l'objet principal du raisonnement de ces sciences et de leurs démonstrations. Ce n'est pas une raison parce qu'elles ne le nomment pas pour dire qu'elles n'en parlent pas, car elles en montrent les effets et les rapports. Les formes les plus hautes du beau sont l'ordre, la symétrie, le défini, et c'est là surtout ce que font apparaître les sciences mathématiques. Et puisque ces formes (je veux dire l'ordre et le défini) sont manifestement causes d'une multitude d'effets, il est clair que les mathématiciens doivent considérer comme cause d'une certaine manière, la cause dont nous parlons, le Beau en un mot. Mais c'est là un sujet que nous traiterons ailleurs plus à fond » (*Métaphysique* M, 1078a, 31b5, in Jullien, 2008 : 24).

Plus loin, dans la *Poétique,* Aristote justifie le choix qu'il fait des critères qui déterminent la beauté (l'ordre, la symétrie, le défini) par des exemples empiriques et par des explications théoriques :

« La beauté réside dans l'étendue et dans l'ordre et c'est pourquoi un animal ne saurait être beau s'il est très petit (la vision devient confuse lorsqu'elle ne s'exerce qu'un imperceptible instant) ni s'il est très grand (la vision d'ensemble en est empêchée, l'unité de la totalité échappe à la vue des spectateurs ; comme si un animal mesurait dix mille stades…) ; il faut, de même que les corps et les animaux doivent avoir une étendue qui soit facile à embrasser du regard, que les intrigues aient une longueur telle que l'on s'en souvienne aisément » (*Poétique*, 1450b, 40, in Jullien, 2008 : 24).

Dans sa conception, l'intérêt fondamental de la beauté n'est pas de révéler la vérité mais de permettre la compréhension. Dans sa *Poétique,* Aristote expose une vision particulière du rapport entre les mathématiques et la beauté : les mathématiques sont belles en elles-mêmes, elles fournissent un modèle pour la beauté, fondé sur l'ordre, la mesure, la précision (Jullien, 2008 : 24). Si l'homme peut comprendre et développer les mathématiques c'est parce qu'elles sont belles au sens où l'on trouve de l'ordre, de la mesure et de la limite (Jullien, 2008 : 25). Nous pouvons donc inférer que si les mathématiques peuvent être qualifiées par l'adjectif *beau*, marque de la subjectivité évaluative, c'est qu'elles peuvent être mises dans un dispositif énonciatif caractérisé par la présence des énonciateurs.

Rhétorique

Dans un premier temps, nous allons faire la distinction entre l'*argumentation* et le *discours argumentatif*. L'*argumentation* est une technique dont le lieu de manifestation se trouve dans les productions verbales des locuteurs; le *discours argumentatif* est le résultat d'une manière d'appréhender ces productions langagières, dans une perspective pragma-discursive. Selon Aristote, le premier à avoir élaboré une théorie de l'argumentation, celle-ci se définit par sa *matière* et par sa *méthode*. La matière concerne les actions des hommes qui sont sujets à des controverses:

« Nous ne délibérons que sur les questions qui sont manifestement susceptibles de recevoir deux solutions opposées: quant aux choses qui, dans le passé, l'avenir, ou le présent ne sauraient être autrement, nul n'en délibère, s'il les juge telles; car cela ne lui servirait à rien ». (Aristote, *Rhétorique,* in Declercq, 1992: 34).

La méthode, selon Aristote, peut emprunter deux voies, deux techniques: *la dialectique*, art de la discussion controversée et *la rhétorique*, art du discours public. L'argumentation aristotélicienne est une logique du *vraisemblable* qui s'oppose au *vrai*, objet des sciences. Perelman reprend la même idée :

« Si c'est l'intuition qui garantit la vérité des principes dans les sciences, c'est le recours à la délibération et à la discussion qui confère une rationalité aux activités pratiques, celles où il y a lieu de se décider, et de choisir, après réflexion, parmi les possibles et les contingences. (…) C'est parce que le domaine de l'action est celui du contingent, qui ne peut être régi par des vérités scientifiques, que le rôle des raisonnements dialectiques et des discours rhétoriques est inévitable pour introduire quelque rationalité dans l'exercice de la volonté individuelle et collective. (Perelman, 1977: 170-171)

Pour revenir à Aristote, il affirme que l'argumentation, fondée sur *la doxa*, le sens commun, l'opinion publique, porte sur des éléments controversables ; c'est une logique du v*raisemblable* où le tiers est appelé à trancher et qui s'oppose au *vrai*, objet des sciences, d'où le tiers est exclu. La composante *logique* du discours argumentatif s'adresse à la raison, pour *convaincre* alors que la composante *séductrice* s'adresse aux sentiments, pour *persuader* et faire agir le destinataire. Depuis l'Antiquité, les philosophes, adeptes de la recherche de la vérité ont critiqué les rhéteurs, adeptes du vraisemblable et qui exploitaient les sentiments affectifs, les émotions et les sentiments. Chaque discours argumentatif est fondé sur trois types de preuves : l'*ethos* (les qualités de l'orateur) ; le *pathos* (les sentiments de l'auditoire) ; le *logos*, qui relève de l'ordre du discours et conduit à l'argumentation au sens logique, sans passions, sans sentiments et sans émotions. Propre à la démonstration, la preuve logique donne de la rigueur à l'argumentation.

Le raisonnement logique fonctionne par deux méthodes démonstratives : le *syllogisme* (déduction, du général au particulier) et l'*exemple* (induction, du particulier au général). On oppose la raison scientifique et démonstrative propre aux sciences, aux raisonnements ordinaires fondés sur l'opinion, propres au débat public. Aristote faisait la distinction entre *la définition mathématique* et *le problème dialectique*. Les éléments qui découlent des principes sont saisis par les preuves : le théorème exerce la fonction méthodologique et le problème demeure une explication.

« Dans le premier cas, celui de la définition mathématique, telle qu'on la trouve historiquement dans le *Commentaire sur Euclide* de Proclus, le problème est une tâche géométrique et surtout une tâche de construction. L'essentiel dans la géométrie, c'est la théorie et si les problèmes participent tous de la théorie, les théorèmes quant à eux ne participent pas de la « genèse ». Tout ce qui découle des principes est saisi par la preuve, et le théorème est l'élément le plus universel : il exerce la fonction méthodologique proprement dite, tandis que le problème demeure une explication. Et en science, c'est essentiellement le théorème qui importe. » (Vignaux, 1993 :446).

Les caractéristiques du discours argumentatif, qui viennent l'opposer aux autres types de discours sont passées en revue par M. Tuţescu (1998: 383-388) : Le discours argumentatif est un *discours dialogique*, construit avec le destinataire (auditoire, interlocuteur, adversaire) qui y participe ; c'est un *discours d'action*, ayant une *visée perlocutoire* et *persuasive* qui agit sur les destinataires pour modifier leurs opinions et les faire adopter l'opinion du locuteur/argumentateur ; c'est un *discours à portée doxatique,* relevant des opinions admises pour induire un changement dans les opinions et croyances, dans les représentations du destinataire; c'est un *discours factuelo-déductif,* basé sur un acte d'*inférence*; c'est par

inférence que le destinataire/auditoire passe des prémisses aux conclusions. La déduction et l'induction sont les deux opérations logiques qui font appel aux mécanismes d'inférence. Basé sur la logique discursive du langage, le discours argumentatif est *contraignant*; en même temps, il a un caractère *créatif,* car, dans sa stratégie, chaque locuteur cherche à exploiter, à son profit, les positions de l'adversaire. *L'argumentation* est en même temps une technique fondée sur l'acte de discours *convaincre* et qui veut *faire croire* et *persuader*. Elle exprime la faculté du langage à influencer, par diverses techniques, les destinataires, à les amener à penser et à agir d'une certaine façon. Perelman conçoit le mouvement argumentatif comme un transfert d'adhésion:

«L'argumentation ne transfère pas des prémisses vers une conclusion une propriété objective, telle que la vérité- ce qui est dans le cas de la démonstration-, mais s'efforce de faire passer vers la conclusion l'*adhésion* accordée aux prémisses. Cette adhésion est toujours relative à un auditoire, elle peut être plus ou moins intense, selon les interlocuteurs. » (Perelman, 1985: 173).

Les techniques argumentatives ont été développées par la *rhétorique,* centrée autour du concept d'auditoire qui organise le message et par la *logique,* qui lui fournit les procédures de démonstration indispensables pour étayer certaines affirmations.

Une mise en scène rhétorique

Nous allons travailler sur un corpus spécifique, un article qui transmet un savoir mathématique, dans l'intention d'influencer le destinataire, en modifiant son univers de connaissances et de croyances. C'est un article rédigé d'après un exposé à un colloque scientifique, publié dans les *Leçons de Mathématiques d'Aujourd'hui* (éd. Cassini, 2010).[3] L'orateur[4] dispose d'une heure et demie pour décrire un sujet, dans un double but : d'information et de formation. L'exposé contient un versant *relation,* qui vient compléter le versant *information,* sans en affecter la valeur scientifique. La mise en scène rhétorique facilitera la transmission d'un savoir scientifique, mathématique. Dans notre analyse du corpus nous allons suivre deux pistes : celle de la mise en scène rhétorique, par le caractère d'oralité du discours, qui relève de la relation que l'orateur établit avec son auditoire, et celle de la mise en scène de la structure démonstrative de l'exposé, qui relève du contenu informatif, scientifique. Les deux versants se retrouvent réunis dans l'*Introduction : l'exemple de la toupie* :

« La théorie des systèmes hamiltoniens intégrables est une théorie très vaste dont on pourrait parler pendant des heures. Elle s'intéresse à certains systèmes d'équations différentielles issus de la mécanique classique. Les méthodes d'étude du comportement des solutions se situent à la croisée des chemins variés : géométrie algébrique, représentation des algèbres de Lie, systèmes dynamiques. Cette théorie présente donc de multiples facettes. Je vais naturellement me limiter ici à quelques uns de ces aspects : je vais expliquer ce qu'est un système intégrable, puis montrer sur des exemples comment on peut utiliser la géométrie

[3] Cet ouvrage publie les exposés faits par des mathématiciens de renommée internationale dans le cadre de l'École doctorale de mathématiques et informatique de Bordeaux ; le but en est de permettre aux jeunes chercheurs de découvrir les domaines de pointe des mathématiques contemporaines.

[4] Le corpus choisi par nous c'est l'exposé intitulé *Systèmes hamiltoniens intégrables*, soutenu le jeudi 7 octobre 2004, par Mme Michèle Audin de l'Université de Strasbourg, publié dans *Leçons de Mathématiques d'Aujourd'hui,* pages 1-32, en 2010.

algébrique réelle pour étudier de tels systèmes. Je m'intéresserai enfin à la question : *comment démontrer qu'un système est (ou n'est pas) intégrable ?* » (Audin, 2010 : 1)

Le versant informationnel indique les outils de la recherche scientifique : *théorie, méthode, solutions* ; on évoque l'ampleur du domaine pour préciser ensuite le champ d'investigation limité à quelques aspects seulement ; on indique le parcours logique et les étapes à suivre, reliées par les connecteurs temporels *puis, enfin* ; le thème de l'exposé est problématisé, présenté comme une question fermée, dont la réponse *être* ou *ne pas être* n'est pas un résultat, mais une *démonstration*. Il est à remarquer le parcours logique de cette introduction : il suit de très près un cadre qui va des prémisses vraies, nécessaires et permanentes, pour conduire, par la démonstration logique, propre à la science, vers la conclusion. Cette démarche est soutenue par des preuves, dont la déduction et l'induction. La présence de l'énonciateur - auteur/ chercheur/orateur - se fait entendre aussi par l'organisation de l'introduction et d'ailleurs, de l'ensemble de l'exposé ; celui-ci comporte les étapes consacrées qui caractérisent un discours oratoire : *inventio, dispositio, elocutio, actio, memoria*[5]. La mise en scène rhétorique découle de l'objectif à caractère didactique du discours : transmettre de nouvelles informations scientifiques pour enrichir l'univers de connaissances de l'auditoire, lui aussi spécialiste en mathématiques. La déixis personnelle utilisée dans le discours concerne la personne/la non personne.[6] Le pronom qui domine est celui qui renvoie à la non-personne : *il, elle, on*. Le plus fréquent et dynamique est *on*, qui fait référence à un partenaire discursif et extra-discursif général, l'auditoire universel, qui pourrait référer à l'ensemble de la communauté scientifique concernée par cette étude : « *on pourrait parler », « on sait », « on peut observer », « on remarque », « on considère », « on écrit », « on aura reconnu », « on verra », « on dit », « on peut toujours supposer », « on trouvera », « on obtient », « on peut complexifier », « on va essayer de montrer »* etc.

Le discours est pris en charge par l'orateur qui évolue sur la scène énonciative en tant qu'énonciateur : *« je vais me limiter », « je vais expliquer », j'en ai apporté un », « je vais considérer », « j'ai considéré », « j'ai écrit », « j'espère », « je n'explique pas », « je vous rappelle », « je viens d'expliquer », « je voudrais vous montrer », « je choisirai », « j'en arrive ainsi », « j'ai dit que je parlerais de géométrie algébrique : c'est ce que je fais maintenant. Je m'intéresse… »*. Nous pourrions y trouver une phrase comme : *« Comme je suis paresseuse, je propose de choisir une des deux solutions rationnelles.».* Par auto-référence l'orateur s'attribue un qualificatif, « paresseuse », pour se présenter en modestie, par rapport au public qui pourrait être intimidé par les évidentes qualités de sa présentation scientifique.

Nous retrouvons aussi la présence des deux interlocuteurs : *« je »* et *« vous »* : *« avant de vous donner la définition précise, je voudrais vous montrer », « je vous demande maintenant », « je vous rappelle que »*. L'orateur/chercheur évoque son destinataire pour le faire coopérer non seulement au niveau du contenu scientifique, mais aussi pour souligner une méthodologie commune : *« Je ne sais pas si c'est votre cas, mais moi, quand je vois une telle singularité, je ne peux pas m'empêcher de tourner autour »*, ou bien « *Dans la suite de l'exposé, la question principale à laquelle je vais essayer de répondre, et que vous avez dû poser pendant que je parlais, est la suivante : comment montrer qu'un système hamiltonien est ou n'est pas intégrable ? »* Et encore *« Faisons maintenant ce dont je vous ai déjà dit que je n'étais pas capable de m'en empêcher : promenons-nous sur la surface… »*

[5] L'invention : la recherche des idées ; la disposition : l'art d'ordonner les arguments de les assembler selon un plan ; l'élocution : techniques relatives à l'écriture du discours ; l'action : l'ensemble des techniques de l'oral ; la mémoire : techniques de mémorisation des arguments. (Aristote, *Rhétorique* ; voir aussi Declercq : 156)

[6] Selon Benveniste (1966-1974), *les personnes – je/nous* et *tu/vous* - désignent les participants directs à l'échange ; la IIIe personne, celle dont on parle, est *la non-personne*.

L'oralité du discours adressé à l'auditoire dans un but informatif se traduit par l'utilisation des impératifs et des interjections : *« voyons quelques exemples », « voici d'autres exemples », « attention », « notons que…», « regardons maintenant », « vérifions que.. », « maintenant que… », « Considérons la normale N… », « Appliquons la méthode de … ».* Ces éléments impliquent le destinataire, qui n'est pas un auditoire passif, mais un participant actif au savoir en mathématiques, en train de sa faire. Dans le même registre on peut remarquer la présence des interrogations directes : *« Que signifie ce théorème ? », « Quelle est l'utilité de cette approche ? »*, ou indirectes : *« Il est donc naturel de se demander si ce système est intégrable. Comment le savoir ? »*

A la fin de notre analyse on pourrait ajouter, en citation, la clôture du discours où l'orateur/mathématicien ouvre d'autres possibilités d'avancer dans la recherche, et qu'elle conseille de poursuivre :

« Un dernier mot de ce problème. C'est un problème plus difficile que d'autres que nous avons mentionnés parce qu'il a trois degrés de liberté. C'est pour n'avoir à considérer que des groupes de matrices 2x2 que j'ai fait l'hypothèse que le satellite est symétrique (b=c). Le même résultat, avec la même hypothèse de symétrie, a été obtenue à peu près simultanément par A. Maciejewski et (indépendamment) par D. Boucher. Depuis, D. Boucher a démontré la non-intégralité pour un satellite quelconque, sans hypothèse de symétrie. Comme dans sa démonstration pour le cas symétrique, elle utilise le calcul formel, ce qui lui permet de faire des calculs que je ne suis pas capable de faire ! » (Audin, 2010 : 30).

Selon la structure classique de tout discours argumentatif, le mathématicien présente à la fin son opinion personnelle et conseille l'auditoire à poursuivre la recherche et à appliquer d'autres calculs, en ajoutant : *« comme je ne suis pas capable de faire !»* L'exposé prend fin avec cet argument de modestie qui garantit une bonne relation colllégiale, entre les membres de la communauté scientifique. En même temps, l'orateur mathématicien considère, à juste titre, que cet exposé n'est qu'une étape qui conduit vers la découverte de la vérité en mathématiques.

Conclusions

Le discours de la science, un discours objectif qui existe en dehors des participants à la situation d'énonciation peut recevoir une mise en forme rhétorique. C'est lorsque le chercheur est en même temps énonciateur et qu'il assume la responsabilité des énoncés, en incorporant, en même temps, dans son énoncé, la présence active de l'auditoire. Nous sommes partie de l'idée que les mathématiques, science objective, peut avoir une valeur esthétique, elle relève de la beauté, valeur subjective. Cette comparaison nous a conduite à découvrir d'autres éléments de subjectivité, de nature rhétorique, qui peuvent surgir dans un discours scientifique, des mathématiques. Le versant rhétorique du discours du mathématicien est une valeur ajoutée au versant informatif, démonstratif, qui contribue à une meilleure compréhension de la démonstration par la création d'une cohésion dans la comunauté scientifique.

BIBLIOGRAPHIE

ARISTOTE, 2006 : *Rhétorique*, Le livre de poche, Paris.

AUDIN, Michèle, 2010 : *Leçons de mathématiques d'aujourd'hui*, volume 4, Cassini, Paris.

BENVENISTE, Émile, 1966/1974 : *Problèmes de linguistique générale*, 2 volumes, Paris, Gallimard.

CHARAUDEAU, Parick, 1997 : *Le discours d'information médiatique*, Nathan, Paris.

COCULESCU, Mariana-Steluta, 2004 : *L'Argumentation, théorie et pratique*, Editura Universitatii din Ploiesti.

COCULESCU, Mariana-Steluta, 2013 : *Initiation à la prgmatique du discours, théorie et pratique*, Editura Universitatii din Oradea.

DECLERCQ Gilles, 1992 : *L'art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Éditions Universitaires, Paris.

JULLIEN, Caroline, 2008 : *Esthétique et Mathématiques. Une exploration goodmanienne*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, Rennes.

MAINGUENEAU, Dominique, 1991 : *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.

PERELMAN, Chaim, 1977 : *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Vrin, Paris.

PERELMAN Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, 1985: *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, PUF, Paris.

PLANTIN Christian, 1990 : *Essai sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Éditions Kimé, Paris.

REBOUL, Olivier, 1991 : *Introduction à la rhétorique*, PUF, Paris.

ROBRIEUX, Jean-Jacques, 1993 : *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Dunod, Paris.

SPERBER, Dan, Wilson, Deirdre (trad.), 1989 : *La Pertinence. Communication et cognition*, Paris, Les Éditions de Minuit.

TUȚESCU, Mariana, 1998 : *L'Argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Editura Universităţii Bucureşti.

VIGNAUX, Georges, 1993 : *Lieux communs, exemples et petites fables*, in PLANTIN Christian, dir., 1993 : *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Éditions Kimé, Paris.

ALINA MARIETA RUCĂREANU (MONAHIA ALEXANDRA)
University of Bucharest

VASILE VOICULESCU, EXISTENCE AND POETIC ESSENCE UNDER THE SIGN OF THE SYMBIOSIS BETWEEN NATION AND FAITH

Abstract: Vasile Voiculescu's work offers rich possibilities of analysis, thanks to its diverse topics. It is generally considered that his poems are predominantly of a religious nature; it is even sometimes emphasised that beyond his verses there lurks an authentic mystical experience, lived by the poet himself. Indeed, his connections with the movement "Rugul Aprins" and with its distinguished members represent the prerequisites of such a supposition. Without minimising the importance if the religious factor in Voiculescu's poetry and prose, it is important to underline an aspect of extreme importance for the appropriate understanding of their value: Christianity, in Voiculescu's view, and not only, is strongly imbued with a diffuse national element, which renders it particular in a special way.
Highly distinguishable are also a certain elegance of the verse, an exceptional way of employing the metres and a very acute sense of rhyme. Vasile Voiculescu's poetry may represent, from this perspective, a very good example of stylistic refinament. This could account for the increasing interest in his work.
The present inquiry means to investigate this rather delicate topic, starting not so much from the identification of a possible and natural influence of national movements of the time over doctor Voiculescu's work, but from the observation of a subtle, but efficient, "nationalisation" of religious topics in his poetry. Vasile Voiculescu's religious poetry does not contain patriotic accents, does not provoke national-spiritual revolutions, but is characterised by the existence of a rich background of Christian elements, particularised in the Romanian context, but uncorrupted by any sorts of nationalist tendencies. Maybe this is the reason why Voiculescu's poetry presents certain resemblances with the Byzantine mystical literature, rather than with the religious-national approach, so prevalent in the interwar Romanian literature.

Keywords: God, Vasile Voiculescu, poetry, faith, country, nation.

Introducere

Astăzi poezia nu mai este citită, operele clasicilor poeziei româneşti au devenit subiecte de discuţii sterile, prilej de manifestare a unei locvacităţi pseudo-critice, lipsite de consistenţă şi de vreun efect constructiv. Metafora este invadată de jargonul fără noimă, epitetul elegant este retrogradat de invectiva impertinentă, ritmul şi rima sunt umbrite de platitudinea limbajului de lemn. Mai mult decât atât, incisivitatea mesajului poetic, pe cât de subtilă, pe atât de eficientă şi percutantă se pleacă în faţa clamărilor încropite ad-hoc şi aruncate cu ură şi părtinire pe la toate colţurile pseudo-mediei autohtone. Dată fiind această situaţie, a vorbi despre poezie, mai mult, despre poezie religioasă de cea mai înaltă ţinută, este un risc, însă unul ce trebuie asumat. Vasile Voiculescu şi l-a asumat la vremea lui, oferind o alternativă elegantă în faţa ofensivei unei poezii religios-patriotarde. De ce nu ne-am asuma şi noi astăzi acest risc, militând pentru punerea în valoare a elementelor unei poezii a echilibrului într-o epocă a lozincii şi sloganului?

Crezul voiculescian - manifestare harică după modelul hristologic

Există în istoria culturală a fiecărei ţări elemente cheie, considerate absolut necesare pentru creionarea oricărui demers formator, elemente a căror recurenţă le transformă în veritabile idei fondatoare. Între acestea, noţiunea de neam, asociată desigur patriotismului este, poate, cea mai des întâlnită şi, în egală măsură, cea mai discutată şi controversată. De la *ethos*-ul grec şi *patria* latină, până la naţionalismele ce au însoţit formarea statelor europene moderne, noţiunea de neam a reprezentat nu atât o abstractizare a unor valori comune, cu evidentă tendinţă de perenitate, ci, mai degrabă, un ideal de la care se revendică toate trăsăturile unui popor anume.

Cazul românesc, departe de a fi unul special, se încadrează întru totul în această dinamică a aşa numitelor idei fondatoare, utilizând noţiunea de „neam" ori de câte ori a fost necesară afirmarea şi conturarea identităţii. Primele elemente de acest tip apar odată cu promovarea unităţii naţionale, la începutul secolului al XIX-lea. Pe tot parcursul acestui veac atât de zbuciumat, „neamul românesc" s-a afirmat ca principalul subiect al literaturii române, cunoscând valenţe şi abordări care merg de la evocarea unor origini aproape legendare, până la exacerbarea unor virtuţi şi trăsături naţionale excepţionale. Aceeaşi trăsătură se poate constata, de altfel, în toate literaturile ţărilor din arealul balcanic şi nu numai. Ideile iluminismului şi ale Revoluţiei franceze reuşeau să impună, în locul vechilor principii de unitate ecleziastică, germenii unităţii naţionale, determinată mai degrabă de identităţi culturale, decât de împărtăşirea aceleiaşi credinţe. Cu toate acestea, elementul religios nu şi-a pierdut întru totul valoarea şi importanţa, însă a suferit o transformare radicală: tot ceea ce presupune actul religios şi manifestarea lui îşi pierde independenţa sau, mai precis, supremaţia unificatoare, devenind doar un simplu aspect al unei realităţi etnice distincte. Altfel spus, naţiunea conturează şi fixează religia şi nu invers. În chip firesc, elementul naţional impregnează sentimentul religios, particularizându-l până la scindarea totală de originile sale. Chiar şi astăzi, când vorbim mai mult despre o religiozitate estompată, decât despre un sentiment religios viu şi activ, ea se manifestă mai degrabă ca expresie a unor trăsături etnice (de tipul creştinismul românesc, creştinismul slav, creştinismul grec), decât a unor fundamente unitare, revelate.

O astfel de transformare a oferit acces literaturii, creaţiei artistice la un fond de inspiraţie rezervat secole de-a rândul spaţiului exclusiv bisericesc. Mai mult, temele religioase integrate în sfera cultural-artistică s-au impus nu atât prin profunzimea lor, cât mai ales prin capacitatea de a se plia pe subiecte cheie în epocă. Astfel, lupta pentru dobândirea independenţei naţionale şi pentru afirmarea naţională devine sfântă, neamul, patria se impregnează şi ele de aceeaşi „sfinţenie", mai mult sau mai puţin evidenţiată, în funcţie de dinamica mentalităţilor. Literatura celei de-a doua jumătăţi a secolului a XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea constituie cel mai bun exemplu în acest sens. De la paşoptişti, trecând prin clasicii literaturii române şi până la începutul modernităţii, subiectul neamului şi al religiozităţii ocupă un loc de frunte. Desigur, abordarea nu este unitară, nici n-ar putea fi vreodată astfel, de vreme ce ea este determinată exclusiv de evoluţia mentalităţilor. Sunt extrem de rare cazurile în care se poate vorbi despre o creaţie literară religioasă românească fără vreo legătură cu ideea de neam. „Românul s-a născut poet", după cum „românul s-a născut creştin" sau „limba română s-a născut în tinda Bisericii" sunt doar trei sintagme dintre multele generate de această abordare. Fără a discuta veridicitatea acestor afirmaţii, se cuvine să reţinem doar faptul că cele două planuri – al religiosului şi al elementului naţional – s-au impus în poezia românească, mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale, ca principalele subiecte de creaţie. Fie că vorbim despre un creştinism naţional, ca la Octavian Goga sau Nichifor Crainic, fie despre unul cosmic, dar cu evidente influenţe etnice, ca la

Lucian Blaga, elementul religios naţional şi-a făcut simţită prezenţa în modul cel mai percutant cu putinţă.

Există totuşi câteva excepţii importante, fără a reprezenta totuşi abateri de la paradigma oferită de această simbioză dintre religios şi naţional. Cea mai importantă dintre acestea, considerăm noi, o reprezintă poezia lui Vasile Voiculescu. Deşi contemporan cu două dintre cele mai interesante mişcări de afirmare a identităţii naţionale – naţionalismul de dreapta cu derapajele extremiste ale Mişcării Legionare şi naţionalismul de stânga, paradoxal anti-stalinist, susţinut de Gheorghe Gheorghiu Dej – Vasile Voiculescu este creatorul unei poezii mai degrabă religioase integratoare, decât al uneia integrate în ideologiile epocii.

Prin cuprinderea domeniului poeziei în axa religiozităţii creştine, poetul reuşeşte afirmarea ideii de naţionalitate prin creionarea unor nuclee importante de mare originalitate. Voiculescu îşi plimbă în peregrinarea lui prin viaţă, învăluită în ştergarul de aur al poeziei, o durere a neamului. Poezia lui este o oază de binecuvântare literară, în pustiul propriei noastre conştiinţe, îmbibate de negura necunoaşterii şi ne apare ca o transpunere a unui patos interior, ca un credo personal izvorât dintr-o experienţă individuală veritabilă. Expresia aceasta o redă poetul în versuri de o rezonanţă deosebită:

Cerească floare, albă, strălucită,
Cu blând miros de rai, e Poezia.
Sămânţa ei de îngeri e zvârlită
Şi brazdă caldă-i copilăria. [...]

Ca o fâneaţă pururi înflorită
Îmbălsămat e sufletul de floare
Şi-n toată lumea zboară risipită
Mireasma-i dulce, binefăcătoare. (*Poezia*) (Vasile Voiculescu, 1999, p. 55)

Vasile Voiculescu a dorit permanent să-şi verse neîmpăcarea cu sinele pentru împăcarea cu Dumnezeu. *Chipul divinităţii*, pe care Vasile Voiculescu l-a văzut cu privire şi percepţie de copil, l-a călăuzit în trecerea lui de la *existenţă* la *viaţă*. Poetul a recunoscut toată viaţa lui acest *chip divin* şi l-a avut mereu sălăşluit în suflet, de unde a primit putere de jertfă şi iubire:

Mângâietorule încununat de spini,
Oricâte amărăciuni am înghiţit pe cale,
Mi-s încă stupii sufletului plini,
De toată mierea amintirii Tale. (*Iisus din copilărie*) (Vasile Voiculescu, 1999, pp. 315-316)

Amplitudinea operei voiculesciene şi evoluţia stilisticii sale ne îndreptăţesc să vorbim despre o veritabilă *ars poetica* voiculesciană. Lectura atentă a poeziilor sale ne determină să identificăm principalele trăsături comune ale acesteia: rafinatul şi discretul recurs la elementul clasic (vorbind fie de sursele de inspiraţie, fie de versificaţie), tuşeele subtile cu accente populare, sesizabile mai ales în poeziile din perioada 1927–1939, elementul religios ca factor definitoriu al poeziei voiculesciene, cu precizarea că utilizarea imaginilor religioase nu suferă în niciun fel de dogmatism.

După ce a trecut atât de frumos pe poteci liniştite de esenţă literară, Voiculescu ne determină să îl urmăm pe acele trasee ale împlinirii sale ca om şi, nu în ultimul rând, ca artist de elită, care îşi ţese impresionanta experienţă de viaţă şi literară pe urzeala trainică a Sfintei Scripturi, ce s-a întrepătruns cu tradiţiile poporului român, dând astfel suflu de viaţă unor „scoarţe" literare, create în duh, asemănătoare unor icoane îndemnătoare la a le privi cu ochiul sufletului, în bucuria „logodnei contemplaţiei noetice". (Valeriu Anania, 2008, p. 83)

Primatul credinţei: o abordare originală a actului poetic

Acest poet credincios, înzestrat de Dumnezeu cu o „cuminţenie" nativă, hrănit din rândurile Sfintei Scripturi cărora le dă forme stilistice de parabole şi alegorii, se întoarce întotdeauna la sufletul strămoşesc, de unde a ştiut întotdeauna să se adape şi să reînvie frumuseţea credinţei acestui neam prin poeziile lui de o inegalabilă forţă interioară. Poetul reuşeşte într-o manieră unică să stabilească o simbioză între suflet şi vers. Poezia lui a devenit astfel o oază de binecuvântare pentru cei ce caută dincolo de sensul înşelător al vieţii o altfel de „viaţă". „Poetul se simte un diamant spălat de Mâna Domnului în apele eternităţii (imagine de superbă plasticitate ce traduce fragilitatea şi frumuseţea fiinţei umane, aurorala prezenţă a omului), un arcuş purtat pe o vioară de Mâna lui Dumnezeu, un potir turnat de marele Faur". (Iulian Boldea, 2005, p. 383)

Viaţa lui Vasile Voiculescu a fost profund ancorată, din perspectiva etapelor ei, în căutarea desăvârşirii, pe care a gândit-o numai în legătură cu Dumnezeu, descoperind Atotprezenţa Acestuia în nenumărate ipostaze epifanice. Năzuinţa integratoare ce pulsează atât în viaţa cât şi în opera poetului dovedeşte permanenţa acestei unice idei, cu toate că ea este exprimată în diferite modalităţi, conferind putere şi sens existenţei sale, ce ar putea fi calificată drept monotonă la o enumerare succintă de fapte şi titluri.

În acest sens, ne apare relevantă mărturisirea sa: „Viaţa şi poezia mea, din nefericire, au curs strâns împletite". (Vasile Voiculescu, 1993, pp. 28-29) Nefericire, deoarece poetul a fost îndemnat de căutările sale în domeniul credinţei să-şi formuleze universul literar ca o mărturisire sinceră a frământărilor dramatice provocate de distanţa dintre efemeritatea omului şi Dumnezeu, care este de fapt, singura şansă de împlinire umană. Nefericire, de asemenea, deoarece Voiculescu şi-a trăit istoria vieţii sale atât ca o creaţie a sa, cât şi din perspectiva unei încântătoare plămădiri divine, dar şi a unei binecuvântate dependenţe fată de Creatorul tuturor.

Călătorind de-a lungul unui traseu în spirală, poetul nostru, a cărui fiinţă poetică a fost echilibrată de *medicul* din ea, a reuşit să parcurgă un drum în care a acumulat dulcele şi amarul din cultura universală, dar, la finalul vieţii, a poposit pe pragul ei spre trecerea în eternitate cu adevărul cel simplu descoperit în copilăria lui fermecătoare, trăită în atmosfera ancestrală a tradiţiilor româneşti, marcată de fiorul alinător al credinţei strămoşeşti. Toate faptele sale, decantate, au devenit poezie. Se dovedeşte încă o dată, prin puterea exemplului voiculescian, cum faptele vieţii se pot transpune în fapte de artă, cum diversele fapte petrecute în conjuncturi spaţiale şi temporale diferite devin, în tumultul creaţiei, pretextul ilustrării prin imagine şi metaforă a unor suberbe idei.

Experienţele trăite, bazate pe diverse interferenţe doctrinare l-au condus pe Voiculescu către Ortodoxie, determinându-l să afirme că la cele două laturi „de jos", „dimensiuni pasionale" – „bucuria şi durerea" - trebuie percepută şi o a treia, „înălţimea, dimensiunea spiritualităţii" şi, prin transfigurare, să se treacă în „a patra dimensiune metafizică, în extaz şi sfinţenie". (Valeriu Anania, 1983, p. 227)

Poezia voiculesciană, rezonanța poetică a unui fior dimensional existențial

Pentru întreaga noastră spiritualitate, Vasile Voiculescu nu este doar un excepţional reprezentant al condeiului, cu implicaţii consistente atât în poezie, cât şi în proză. El este, aşa cum am mai specificat, un veritabil trăitor al revelaţiei divine, pe care a dorit şi a reuşit să ne-o transmită pe calea atemporalităţii.

Ca să nu ne înscriem pe calea săvârşirii păcatului secolului nostru, care este „uitarea", după cum considera un mare gânditor francez, Olivier Clement, suntem datori să îi trezim pe oameni, „altfel devenim somnambuli" şi riscăm ca „această uitare, devenită colectivă", să

deschidă „drumurile decăderii”. (http://www.crestinortodox.ro/religie/rugaciunea-sfantului-efrem-sirul-talcuita-olivier-clement-69396.html)

Putem spune cu certitudine că neasumarea mesajului transmis de marele nostru poet poate fi considerat „un păcat” raportat la evoluţia noastră spirituală, dar şi un abis cultural care nu suportă regrete.

Vasile Voiculescu îşi căuta sensul poetic încercând să reţină momentele abisurilor spirituale. „Pe orizontală, Voiculescu a comunicat cu semenii, prin condei ajutându-i cu timp şi fără timp să devină mai bogaţi sufleteşte, iar pe verticală, s-a înălţat în permanenţă spre Divinitate, rezultând poate cel mai frumos tip de comunicare cruciformă din spaţiul spiritualităţii româneşti. A experimentat mereu în opera sa călătoria de la cuvântul scris la metanoia. A parcurs cu însetare etapele cunoaşterii catafatice şi apofatice, ajungând să-şi trăiască viaţa cu o credinţă eshatologică de nezdruncinat”. (George Grigoriu, 2013, pp. 122-140)

Aprofundarea personalităţii voiculesciene relevă cititorului a perspectivă largă, ce acoperă atât viziunea umană, cât şi pe cea literar-artistică. Astfel, desluşim un autentic şi copleşitor model de urmat, pentru că, aşa cum spunea Zoe Dumitrescu Buşulenga, „nu se poate trăi fără modele”, căci riscăm să pătrundă în mintea noastră „o confuzie absolut dramatică”. (http://zoedumitrescubusulenga.wordpress.com/about/ganduri-catre-tineri-reflectii-despre-traditie-si-model)

De asemenea, ni se dezvăluie şi *sufletul literei*, evidenţiat printr-o exprimare încărcată de frumos, ce a fost înlocuită astăzi de *beţia de cuvinte*, care inundă tabloidele. Poetul a scris o poezie încărcată de o frumuseţe, pe care Tudor Vianu a văzut-o ca provenind „din valorile ei de conţinut”, căci, aprecia el, „ a compune poetic înseamnă a gândi cu înălţime şi nobleţe”. (1979, p. 170) În viziunea comparativ-constructivă a lui Vianu, cunoaştem un Voiculescu „religios, în căutarea unui Dumnezeu transcendent, o fiinţă trăind în strânsă comuniune cu viaţa poporului ale cărui basme le transforma în simboluri grele de înţeles.[...] Voiculescu cugetă prin alegorii, prin parabole şi apologuri, cu care el sporeşte vechiul tezaur al cărţilor sacre şi al tradiţiei mistice, rămasă până astăzi principalul izvor al culturii lui”. (1979, p. 171)

Imaginile poetice arată asemenea unor clişee spiritualizate. Se observă o evidentă sensibilitate la elementul cosmic, pe care o putem sesiza şi la Blaga, la care redarea abstractului şi a tot ce însemna imaterial reprezenta aprofundarea nedefinită a senzaţiilor, trăirilor şi conjugarea lor, cu scopul de a face sesizabilă ideea dezmărginirii şi a parcurgerii unor zone înconjurate de hotarele spiritualului. În poezia lui Vasile Voiculescu, asemenea *plasticizări* reprezintă priveliştea unui desen interior, care îşi face conexiunea cu peisajul redat printr-o putere de sugestie intens mărginită. La Voiculescu, sufletul nu-şi află zone redemptorii, aşa cum întâlnim la Blaga. Cutremurele interioare nu se exteriorizează. Cea care oferă mărturie este însăşi poezia. Vasile Voiculescu a reuşit să fie un poet autentic păstrându-şi limitele la nivelul hotarelor aplecării spre Divinitate.

Valorizarea literară a consonanței dintre elementul religios și cel național

Fără a minimaliza importanţa factorului religios în poezia şi proza voiculesciană, se cuvine să subliniem un lucru deosebit de important pentru înţelegerea acestei opere la justa ei valoare: creştinismul, în viziunea lui Voiculescu, şi nu numai, este puternic impregnat de un element naţional difuz, ce-l particularizează în mod deosebit.

Această particularizare nu scoate în evidenţă nici o pretinsă evlavie şi presupusă apropiere de mistică a ethosului popular, nici vreo efuziune spirituală determinată de întâlniri excepţionale, nici atitudini tranşante, bine delimitate dogmatic-doctrinar. Asistăm, mai degrabă, la o admirabilă punere în versuri a mentalităţii populare româneşti cu privire la creştinism. Poeziile lui Voiculescu sunt expresia unui spirit creştin popular extrem de simplu,

structurat binomic – jertfă / mântuire; moarte / viaţă; iubire / ură; credinţă / necredinţă; bine / rău. Apelul la elementele populare – creştine nu face decât să confirme acest lucru. Nu există la Voiculescu nelinişti metafizice, precum la Arghezi sau Blaga, însă întâlnim adesea tendinţa dogmatizării, ca în cazul lui Crainic. Zbaterea poetică este adesea sinonimă cu indignarea în faţa neînţelegerii, a nerecunoaşterii şi, implicit, a neasumării valorilor creştine şi mai puţin rezultatul unei drame a cunoaşterii.

Există, în altă ordine de idei, o profundă apropiere a poetului de divinitatea înţeleasă în primul rând ca persoană – Treime de Persoane, capabilă de comunicare şi comuniune. La realizarea unei asemenea imagini, elementul popular contribuie simţitor. Poetul se întâlneşte, spre exemplu, cu Îngerul Nădejdii, însă nu oriunde, ci la răscruce, recunoscută în tradiţia populară ca spaţiu de trecere între lumi. Odată stabilit acest cadru, imanentul şi transcendentul nu mai reprezintă două realităţii distincte, ci două lumi care se pot întâlni, care pot coabita. Pe o asemenea osatură se pot construi o multitudine de imagini poetice, ce evidenţiază valori religioase şi morale creştine. Se observă însă o anumită sincopă în utilizarea acestor elemente populare în raport cu cele creştine. Niciodată acestea din urmă nu le asimilează pe primele, de unde se poate uşor constata faptul că poezia lui Voiculescu este numai la suprafaţă tradiţionalistă. În profunzime, lirica autorului vădeşte o spiritualitate modernă, în permanentă evoluţie. Nu există o ancorare solidă în tradiţia populară, ci se merge, mai degrabă, pe ideea unui creştinism deopotrivă esenţializat şi doar formal adaptat la această tradiţie. Spre deosebire de proză, unde elementul fantastic popular este extrem de pregnant, dar şi de dramaturgie unde se poate observa o certă apropiere a autorului de spiritul autentic creştin, poeziile au totuşi ceva din rigiditatea marilor opere clasice şi din dramatismul romanticilor. Ethosul este preponderent folcloric şi metafizic, pathosul este de factură romantică, iar rigoarea logosului îl apropie de clasicism.

Există, de asemenea, o tot mai accentuată preocupare pentru elementul naţional, prezent în opera voiculesciană. Interesul este, în bună măsură, determinat de investigaţii similare asupra unor contemporani ai acestuia, precum Crainic, Blaga sau Mircea Eliade. Dacă în fiecare dintre aceste cazuri s-au emis ipoteze variate, mergând de la postularea unui patriotism autentic, până la presupunerea şi insinuarea unui naţionalism cu accente radicale, la Voiculescu totul pare mult mai aşezat, mult mai temperat, dar şi mult mai confuz. Simplu spus: în ce constă acest element naţional? În creştinism? O astfel de poziţie contravine chiar dogmei creştine şi mărturiilor din Evanghelii, potrivit cărora învăţătura Mântuitorului Iisus Hristos este universală şi nu circumscrisă vreunui areal teritorial sau etnic. Nu întâmplător, Voiculescu, sesizând acest aspect, este mai universalist decât toţi ceilalţi gândirişti.

Blaga încercase să identifice acest element într-o sinteză dintre tradiţiile populare şi învăţătura creştină, însă numai parţial. La rândul său, Crainic încercase ceva asemănător, însă fără prea mare succes. Arghezi a preferat să joace rolul revoltatului dornic de cunoaştere, fără a-şi asuma în vreun fel această spinoasă căutare. Nici în cazul lui Voiculescu lucrurile nu stau altfel. Spre deosebire de colegii săi de redacţie, el înţelege că marea miză nu este aceea a găsirii unui element naţional creştin, ci în integrarea tuturor elementelor populare definitorii în spiritul atot-cuprinzător creştin. Aceasta este, în esenţă, marea realizare a operei lui Vasile Voiculescu şi, totodată, elementul ce-l diferenţiază radical de generaţia sa.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr.POSDRU/159/1.5/S/136077.

BIBLIOGRAFIE

Studii generale

1. Anania, Valeriu. (1983). *Rotonda plopilor aprinşi.* Bucureşti: Editura Cartea Românească.
2. Anania, Valeriu. (2008). *Opera literară IX. Publicistica*, vol. 2, prefață de Ovidiu Pecican, cronologie Ştefan Iloaie. Cluj-Napoca: Editura Limes.
3. Boldea, Iulian. (2005). *Istoria didactică a poeziei româneşti*. Braşov: Editura Aula.
4. Vianu, Tudor. (1979). *Scriitori români din secolul XX*. Bucureşti: Editura Minerva.
5. Voiculescu, Vasile. (1999). *Integrala operei poetice*. Bucureşti: Editura Anastasia.

Articole

1. Grigoriu, George. (2013). ”Spiritulal evolution from communication to impartment in Vasile Voiculescu’s work”, în *TEO*. Arad: Editura U.A.V..
2. Voiculescu, Vasile, „Confesiunea unui scriiitor şi medic”, în *Gândirea*, Anul II, nr. 2/1993.

Webografie

- http://www.crestinortodox.ro/religie/rugaciunea-sfantului-efrem-sirul-talcuita-olivier-clement-69396.html, consultat la 23.07.2014.
- http://zoedumitrescubusulenga.wordpress.com/about/ganduri-catre-tineri-reflectii-despre-traditie-si-model, consultat la 24.07.2014.

RAMONA-IONELA TĂNASE
University of Bucharest

LUMINA CE SE STINGE – *THE "LABORATORY" FOR THE MYTHICAL NOVEL IN MIRCEA ELIADE'S WORKS*

Abstract: The present paper will discuss the role played by the novel „Lumina ce se stinge" in the whole opera content of the writer Mircea Eliade. We are trying to show how the theme of mythical pattern (that the historian of religions Mircea Eliade was preoccupied with) is transferred in the fictional world of his early literature. This type of literature will become very common for the writer in the periode of his exile in France and United States of America. This novel is considered to be the predecessor of the new literary formula developped by Mircea Eliade, a literature that has in his center the myth as the principal way of being and acting in the world.

Keywords: Myths, rituals, re-enacting, new literary formula, hidden pattern.

Lucrarea de față își propune să analizeze unul dintre cele mai „nevizitate" romane ale scriitorului Mircea Eliade: *Lumina ce se stinge*. De fiecare dată când titlul acestui roman este menționat, acesta este asociat cu titulatura de *unul dintre primele romane construite după model joycian* (din punct de vedere al structurii și al tehnicii literare folosite) ale Europei. În studiul de față ne propunem să analizăm acest roman și din perspectiva anticipării formulelor narative și a subiectelor pe care Eliade le va dezvolta în construirea operei sale de natură fantastică (seria de nuvele fantastice) și de natură mitică (*Nouăsprezece trandafiri* și, mai ales, *Noaptea de Sânziene*).

Încă de la început trebuie precizat faptul că romanul *Lumina ce se stinge* a fost scris în 1930-1931 (Eliade se afla în India și începe să scrie acest roman pentru a se elibera de cultura și filosofia indiană, pentru a nu fi asimilat de acestea) și publicat în 1934, cu ceva timp înainte ca Eliade să-și manifeste preocupările pentru crearea unei opere literare care să implice teoriile sale asupra fantasticului și asupra narațiunii mitice (prima operă care poate fi încadrată în sfera fantasticului este romanul *Domnișoara Christina*, roman publicat în 1936). Receptarea în momentul apariției nu a fost una foarte bună, de vină fiind probabil stilul greoi al scriiturii și multitudinea teoriilor condensate în cele aproape 300 de pagini ale romanului. Chiar Eliade admite dificultățile pe care le întâmpină la recitirea romanului: „Ce m-a surprins mai târziu, când am încercat să recitesc și să corectez *Lumina ce se stinge,* a fost artificialitatea și falsa prețiozitate a limbii pe care o folosisem" (Eliade, I, 1991: 200). Autorul afirmă că această artificialitate a limbajului este datorată intenției sale de a scrie „înstrăinat", „despre oameni străini": „Nu cred că asta se datora înstrăinării mele, faptului că de un an jumătate nu mai rostisem un singur cuvânt românesc. Era mai degrabă efortul de a scrie «înstrăinat», despre «oameni străini», trăind într-un oraș neidentificabil, putând fi italian, dar cu oameni ca la București, sau din oricare oraș de provincie, românesc sau central european" (Eliade, *ibidem*). Trebuie, de asemenea, menționat faptul că în niciun loc al prozei lui Eliade nu este menționat numele orașului în care are loc acțiunea romanului. Singurele nume de locuri care apar menționate în *Lumina ce se stinge* sunt cele ale orașelor personajele au locuit, călătorit sau studiat în trecut, niciodată nefiind *numit* locul în care personajele se desfășoară în prezent.

După cum remarca Eugen Simion în lucrarea *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, în acest roman „apar în forme incipiente câteva din temele de mai târziu din narațiunile mitice: practica unor rituri de tip magic, programarea destinelor individuale printr-o operație de același ordin (cazul Haruni), în fine, încercarea de a explica istoria profană (modernă) a omenirii prin întâmplări petrecute într-un timp mitic etc ” (Simion, 2011: 105).

În romanul *Lumina ce se stinge* descoperim concepțiile istoricului religiilor despre *mituri, rituri* și rolul acestora în societatea modernă. După cum este știut, modul lui Mircea Eliade de a se raporta la religie și la mit (ca chintesență a acesteia) reprezintă una dintre marile schimbări de perspectivă ale secolului XX în acest domeniu. Mulți dintre comentatorii operei sale științifice au asociat acest tip de raportare la religie și mit filosofiei lui Nietzsche și Hegel. În lucrarea sa monografică dedicată maestrului său, Ioan Petru Culianu (lucrarea *Mircea Eliade*) subliniază rolul pe care gândirea lui Eliade (pe care o delimitează de cea a lui Nietzsche, Hegel sau Jung) l-a jucat în dezvoltarea atât a domeniului istoriei religiilor, cât și a filosofiei secolului trecut în general (Culianu, 1991).

După cum afirmam în debutul acestui studiu, romanul *Lumina ce se stinge* nu reprezintă una dintre cele mai bine scrise opere ale scriitorului român, dar ceea ce este interesant de urmărit este modalitatea în care acesta este construit (aici incluzând tehnicile literare folosite) și subiectul pe care acesta îl dezvoltă (demonismul și reiterarea mitului). De asemenea, nici personajele nu sunt foarte bine conturate, ele fiind niște recipiente care poartă și enunță anumite filosofii necesare demonstrării tezei romanului. Personajele nu sunt credibile, dar ceea ce interesează mai presus de forma și de verosimilitatea lor este mesajul pe care acestea îl poartă. De altfel, toată literatura lui Eliade este impregnată de personaje-idei, personaje-filosofii.

Acest roman poate fi considerat punctul de plecare în ceea ce privește modalitatea de construire a operei literare a savantului român. Din acest roman se desprind cele două mari ramuri ale literaturii lui Eliade: literatura experiențialistă și cea fantastică și mitică. În romanul supus analizei întâlnim forma incipientă a tuturor teoriilor pe care Eliade le va dezvolta mai târziu în prozele sale. Avem pe de-o parte teoriile asupra implicării omului în istorie, teoriile privind fapta și schimbările pe care le poți opera făptuind. Pe de cealaltă parte avem tipare de personaje care vor popula literatura lui Eliade de mai târziu (de exemplu, Manoil este genul *huliganului* pe care Eliade îl va dezvolta în romanele *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii*, în special personajul Petru Anicet, eroul celui de-al doilea roman menționat). Manoil este varianta inițiată în rituri magice a amoralului Petru. Și lista similitudinilor dintre personajele operelor lui Eliade nu se încheie aici. După cum afirmam mai sus, în *Lumina ce se stinge* putem descoperi nucleele gândirii lui Mircea Eliade, dar și mulajele folosite în construirea personajelor sale.

Preocuparea științifică pentru camuflarea sacrului în lume (cu variantele sale irecognoscibilitatea miracolului, hierofanie, *coincidentia oppositorum*), preocupare care predomină în operele sale de istoria religiilor, este transpusă încă de acum în plan literar. Mai târziu, în literatură accentul se va muta de pe real pe fantastic și mitic, personajele literaturii sale începând să caute și să prefere *illo tempore* realității istorice. Romanul *Nuntă în cer* este considerat a fi primul roman în care personajele lui Eliade încearcă să se refugieze în *illo tempore*. Merită a fi menționat faptul că acest roman nu constituie prima tentativă de „evadare” în illo tempore pe care Eliade o încearcă în literatura sa: *Lumina ce se stinge* poate fi considerat un precursor în ceea ce privește teoriile asupra acestei evadări și retrageri din fața istoriei. Doar că personajele acestui roman nu se refugiază asemeni personajelor prozei mitice de mai târziu în *illo tempore*, ci încearcă să recreeze momentul inițial prin intermediul ritului, operând astfel schimbarea momentului prezent. Manoil și, de asemenea, maestrul acestuia, Haruni sunt cele două personaje care joacă rolul personajelor inițiate care au capacitatea de a schimba viața celorlalți prin recurgerea la tehnici mistice și prin instaurarea

unei noi realități în care personajele fizice își pierd atributele reale. Între aceste două personaje și Doctorul (prototipul ispititorului) din *Isabel și Apele Diavolului* se pot găsi, de asemenea, foarte multe similitudini. Personajul-narator din *Isabel* simte o nevoie instinctivă de a distruge regulile, ordinea, mulțumirea (care pentru el este echivalentă cu mediocritatea-Doctorul fiind obsedat de spaima de a nu fi mediocru). Și visul unei nopți de vară pe care Eliade îl inserează în romanul *Isabel și apele diavolului* se apropie de ceea ce denumim proza mitică a lui Eliade. Bineînțeles că apogeul acestui tip de literatură este atins de Eliade o dată cu scrierea romanului *Noaptea de Sânziene*.

Dar, cei doi ispititori din *Lumina ce se stinge* încearcă să schimbe întreaga lume prin recrearea ritualică a momentului inițial: „Dar toate acestea ce sunt altceva decât izbucniri sau consecințe ale acestui act prim, necauzat, al unui erou, al unui om care și-a făcut pofta inimii liber și deplin?”. Manoil și Haruni sunt adepții filosofiei potrivit căreia prin intermediul corpului uman poți transcende, poți ajunge la divinitate și poți recrea și schimba locul omului în lume: „Pentru că, deși s-au scris atâtea asupra «misterului», nu e decât o simplă experiență, curajoasă și explozivă, desigur, dar nimic ocult, nici misterios. Un rit, aceasta a fost. Un rit prin care se divinizează, se «fixează» funcțiunea cea mai incertă a speței, sexul.[...] A stăpâni funcțiunea nu prin asceză, ci prin calmă, concentrată transcendere.” Prin rit, Manoil încearcă să se sustragă șirului de consecințe provocate de făptuirea actului primordial.

Cesare (personajul central al romanului), pe de cealaltă parte, nu caută *illo tempore* pentru a se refugia și nici pentru a modifica istoria prin retrăirea momentului inițial. El nu caută *illo tempore*, ci caută și se refugiază în timpul trăit (el este un arhivar care descoperă și studiază documente vechi), fără însă a încerca să-l modifice. El este promotorul ideii că viața îți este dată și trebuie s-o trăiești așa cum îți este ea dată, fără a încerca să schimbi ceva. Cesare consideră că omul nu are voie în niciun fel să modifice traiectoria deja trasată a existenței. Omul trebuie să-și urmeze traseul, nu să deturneze de la el.

Astfel, Cesare își ratează de două ori inițierea: o dată în momentul în care refuză propunerea colegului său Haruni de a participa împreună la ritualul tantric menit să opereze schimbarea și a doua oară în momentul în care o salvează pe Melania din incendiul izbucnit în timpul ritualului la care participau cei trei (Manoil, Melania și Dr. Weinrich). Cesare este neinițiat și de aceea nu poate să vadă și să audă ceea ce cei trei mistici fac în camera alăturată celei în care el lucrează la descifrarea manuscrisului. Prin salvarea Melaniei el întrerupe efectul ritualului și se autocondamnă astfel la neînțelegere, uitare și orbire. Dar, în același timp, o schimbare s-a operat în ceea ce-l privește pe bibliotecar: faptul pe care acum nu-l poate înțelege i-a schimbat coordonatele. După accident, nu mai este sigur că viața de orb i-a fost dată, modificarea neproducându-se din cauza lui. Se trezește deodată pus în fața unui fapt împlinit: este considerat a fi eroul care a salvat-o pe tânăra Melania, este invitat să participe la tot felul de cine festive, i se țin discursuri omagiatoare, îi este găsit un nou serviciu în Capitală. Dar, cu toate acestea, Cesare rămâne un om căruia i-a fost furată filosofia. Incendiul operează o schimbare în ceea ce-l privește și acesta nu știe cum să se mai raporteze la propriul eu și la propria filosofie a rezistenței în fața vieții. El nu înțelege ce s-a întâmplat cu viața lui, se vede dintr-o dată fără filosofia care-l ajutase până acum să reziste și să-și continue cu curaj existența (pentrul el actul suprem de curaj era acela de a rezista existenței date, de a rezista tentației de refugiere sau de devenire). Și deodată se trezește încercând să descopere adevărul, încercând să înțeleagă ceea ce s-a întâmplat în noaptea incendiului, încercând să descifreze misterul care l-a orbit (atât din punct de vedere fizic, cât și simbolic). Drama acestui personaj este cu atât mai mare cu cât încă din debutul romanului ne este dezvăluit faptul că Cesare refuza să gândească și să simtă, el era aproape un ascet. În singurele momente în care acesta își propunea să gândească el desfășura un adevărat ritual: își fixa privirea asupra unei plante sau a naturii în general și atunci șirul gândurilor se relua. Dar o dată cu pierderea vederii, acesta realizează că și-a pierdut și capacitatea de a mai putea gândi și pentru prima dată-n

viața lui programată spaima îl cuprindea: „Îi lipsea ceva, simțea vidul, simțea nesiguranța pașilor lui și începea să se teamă, să se scuture. Va înnebuni?”. Cu toate că-și recapată pentru scurt timp vederea (medicii susțin că într-un an-doi o să orbească din nou), el este mai „orb” ca niciodată: „Ce va vedea, ce va înțelege- când n-a putut vedea singurul fapt care i-a însemnat viața și i-a menit moartea și nu l-a înțeles nici până acum?”. Puteam chiar afirma că Cesare era orb dinainte de a orbi în urma accidentului: el refuză să vadă de fiecare dată căile ce i se deschid. Umblă confuz prin propria viață, nemaigăsindu-și echilibrul și nici justificările. După cum mărturisește Eliade în *Memorii*, „centrul de gravitate, așa cum mi se va revela mai târziu, când voi scrie partea a II-a, se afla altundeva: era patosul unei existențe transformate radical în urma acelui «fapt» incomprehensibil- ritualul orgiastic și incendiul- și totuși rămânând, în fond, o existență nesemnificativă, artificială, chiar în iminența orbirii” (Eliade, I, 1991: 200). În timp ce-n viața reală este pe cale de a orbi definitiv (fiind trasformat de către jurnaliști într-un adevărat personaj shakesperian, drama și eroismul său fiind subiectele preferate ale tuturor ziarelor începând din momentul incendiului), în viața mitică el este deja orb. El a refuzat până acum toate modalitățile de inițiere și mântuire care i-au fost oferite. Putem observa că Cesare este înconjurat în mare parte doar de personaje ale căror nume încep cu litera „M”, ceea ce la nivel simbolic poate însemna că aceste personaje pot avea rolul de a-l mântui, el având posibilitatea să se salveze acceptând una din căile propuse de acestea: Manoil îi oferă mântuirea prin reiterarea ritualului, prin retrăirea mitului, Marta- prin iubirea ideatică pe care și-o construiește și proiectează, Melania- prin recunoștiința salvării de la arderea în păcat, Maura- prin oferirea unei posibilități de a-și trăi viața social. De asemenea, el are posibilitatea de a lucra în biblioteca ducelui Emmanuele (forma în limba italiană a lui Manuel- deci tot un agent al mântuirii), dar Cesare le ratează pe toate din cauza orbirii și auto-orbirii.

Și astfel, ratând rând pe rând toate șansele care îi sunt oferite (de remarcat este faptul că până la urmă el rămâne cât de cât fidel filosofiei sale de a nu opera nicio schimbare asupra vieții sale, el se lasă în continuare trăit de orbire), Cesare începe să se alieneze în planul fizic, viața sa desfășurându-se mai mult în planul mitic. Cesare nu mai este capabil să facă nicio diferență între cele două planuri, nu mai știe ce este real și ce nu, nu mai știe dacă ceea ce-a văzut chiar este adevărat sau doar și-a imaginat. Cert este faptul că Cesare se lasă purtat de cele două lumi, se lasă trăit de toți oamenii din jurul său, neavând niciodată curajul de a duce până la capăt vreuna dintre hotărârile luate pe parcurs.

Tot în plan mitic se produce și sinuciderea lui Manoil, dublul său malefic și inițiat. Trebuie subliniat faptul că după ce Manoil moare (în prealabil acesta încearcă să-l ispitească pe Cesare să se sinucidă), Cesare devine capabil să-și asume moartea acestuia, luând sinuciderea fratelui Abel ca pe o crimă proprie. Inițiatul este ucis de cel care refuză se se inițieze.

Ideea omului nou, a „eroului” care poate veni și opera schimbări apare și în publicistica lui Eliade din această perioadă, dar și de mai târziu (atât în *Profetism românesc*, cât și în *Oceanografie* și *Împotriva deznădejdii* putem găsi numeroase articole în care Eliade dezvoltă aceste teorii ale omului care are menirea de a-și lăsa amprenta și contribuția asupra lumii în care trăiește). Eliade este obsedat de dezvoltarea acestei teorii: a omului nou care trebuie să apară și să schimbe ordinea prestabilită a acestei lumi care începe să se descompună. Eliade crede în apariția Omului care să păstreze atributele omului mitic și care să nu se lase condus de spiritul timpului, ci să se păstreze în eternitatea mitului, în *illo tempore*, de acolo putându-și controla propriul destinul, dar și destinul umanității.

Romanul *Lumina ce se stinge* este interesant în ceea ce privește elementele mitice care apar în structura lui, el constituind un preambul a ceea ce va deveni mai târziu cunoscut sub numele de roman mitic. De asemenea, trebuie adăugat că în acest roman putem descoperi foarte multe referințe la mituri, personaje mitice, modalități de trăire a mitului, dar și referințe

culturale și din domeniul istoriei religiilor: Cesare descoperă manuscrisul lui Johannes Scholasticcus (patriarh al Bisericii Ortodoxe) și lucrează la descifrarea lui, Manoil vrea să refacă un ritual tantric, George face teorii ale sapphismului, dublul Cain și Abel și lista poate continua.

De asemenea, nici referințele literare nu lipsesc din acest roman: chiar titlul romanului traduce titlul romanului lui Rudyard Kipling, *The Light That Failed*, publicat în 1891 și al cărui personaj principal este un pictor care orbește. Dar găsim și referiri la Gide sau Oscar Wilde. Personajul Marta este cea care își trăiește existența prin intermediul cărților și-i oferă și lui Cesare posibilitatea de a face parte dintr-un scenariu pe care ea l-a creat: vrea să fie cea care are grijă de „erou", asemeni personajelor din romanele pe care le citește. Marta este avidă de experiențe, de trăiri, dar drama ei este aceea de a nu putea niciodată să trăiască ceea ce-și imaginează. Marta rămâne blocată la mijlocul drumului dintre literatură și viață.

Noutatea și valoarea acestui roman al lui Mircea Eliade nu rezidă în stilul scriiturii, în estetica lui sau în narațiunea propiu-zisă. Valoarea acestei proze constă în formulele noi pe care el le introduce în peisajul literaturii românești. Structura acestui roman este cea care merită analizată și pusă în valoare.

Inovator este și modul în care autorul român folosește tehnica monologului interior (această tehnică va fi utilizată în mod constant în romanele sale experiențialiste). Eliade se folosește de artificiul monologului interior pentru a putea descrie mai bine cele două planuri ale existenței personajelor sale: cel fizic, real și cel mitic (sau ideatic) în care acestea se proiectează. Cu ajutorul monologului interior personajele își trădează adevăratele gânduri, dar și cele mai ascunse temeri. De asemenea, Eliade folosește ceea ce Dumitru Micu numește „*dublarea solilocviului*" pentru a descrie artificiul pe care scriitorul român îl folosește în romanul *Întoarcerea din Rai* (Micu, 2003: 81). Această tehnică constă în dublarea unui dialog între personaje cu monologurile fiecăruia dintre acestea. Astfel, într-o singură secvență dialogată dublată de monologurile interioare, aflăm adevăratele gânduri și justificări ale celor care participă la dialog. Încă o dată putem observa că începând cu *Lumina ce se stinge* Eliade descoperă și folosește procedee care vor fi utilizate din ce în ce mai mult în literatura sa.

Un alt element inovator în opera lui Eliade este folosirea unui *lector in fabula*, rolul acestuia fiind jucat de către cei trei călători din tren, care-l însoțesc pe Cesare în drumul spre mare și care comentează evenimentul incendiului din biblioteca ducelui Emmanuele, încercând să ofere o explicație asupra a ceea ce s-a întâmplat. Rolul acestora este acela de a oferi o eventuală interpretare a ceea ce se întâmplă până atunci în roman, ei având un rol decodificator.

După cum afirmam în debutul acestui studiu, Eliade scrie acest roman pentru a încerca să se elibereze de India. Dar, așa cum putem observa după ce terminăm de citit romanul și închidem cartea, Eliade folosește în ea multe dintre simbolurile și modalitățile de raportare ale culturii și filosofiei indiene la modul de a trăi istoria și religiozitatea, el face un melanj între modurile de a fi și a exista a culturilor din care provine și pe care le studiază.

În acest roman nu este vorba de mistica populară sau folclorică, așa cum are să ne obișnuiască Eliade o dată cu începerea ciclului de nuvele fantastice sau a romanelor mitice, ci este vorba despre inițierea în misticism, inițiere pe care Cesare crede că o ratează până în momentul morții lui Manoil, moment în care i se relevează toate sensurile experienței trăite în seara incendiului din bibliotecă. Acest roman este construit sub semnul dublului: dublu sacrificiu al lui Cesare (orbirea fizică și neînțelegerea faptului care i-a modificat traictoria), dubla salvare a Melaniei (fizică- din incendiu și spirituală- din focurile iadului), dublarea dialogului prin monologurile interioare lămuritoare, Manoil ca dublu al lui Cesare (Cain și Abel) și seria „dublurilor" pot continua. Toate personajele romanului au o existență duală, transgresează dintr-o parte în alta, dar nu fără urmări.

Acest roman trebuie a fi privit ca un laborator în care laborantul amestecă diverse substanțe, combină diferite tehnici și pune la dispoziția spectatorului întreaga gamă de elemente pe care le posedă. Abia mai târziu laborantul capătă experiența de a scoate pe rând și a pune în valoare doar un anumit element. *Lumina ce se stinge* este un laborator, este un experiment ale cărui rezultate vor fi punctul de plecare spre alte experimente mai reușite. Și tocmai de aceea trebuie recunoscută valoarea acestui experiment, trebuie recunoscut primatul și posibilitățile de dezvoltare ale acestuia.

Bibliografie:

Culianu, Ioan, Petru, *Mircea Eliade*, Traducere de Florin Chirițescu și Dan Petrescu, Postfață de Sorin Antohi, Editura Nemira, București, 1995.

Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Editura Humanitas, București, 1994.

Eliade, Mircea, *Împotriva deznădejdii: publicistica exilului*, Ediție îngrijită de Mircea Handoca, Prefață de Monica Spiridon, Editura Humanitas, București, 1992.

Eliade, Mircea, *Lumina ce se stinge*, Editura Humanitas, București, 2003.

Eliade, Mircea, Memorii, vol. I-II, Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991.

Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 2003.

Eliade, Mircea, *Profetism românesc. Itinerariu spiritual. Scrisori către un provincial. Destinul culturii românești*, volumul I, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.

Eliade, Mircea, *Profetism românesc. România în eternitate*, volumul II, Editura Roza Vânturilor, București, 1990.

Micu, Dumitru, *Mircea Eliade. Viața ca operă. Opera ca viață*, Editura Constelații, București, 2003.

Simion, Eugen, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

Țurcanu, Florin, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, Traducere din franceză: Monica Anghel și Dragoș Dodu, cu o prefață de Zoe Petre, Editura Humanitas, București, 2005.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului "Cultura română şi modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanţat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanţare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077

PUSKÁS-BAJKÓ ALBINA
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

„THE MOST BEAUTIFUL UGLY PEOPLE”- THE IMAGE OF THE GIPSY IN TRANSYLVANIA’S MENTALITY

Abstract: Gypsies, or Romanies, have provided writers with a source of color since their very appearance in Europe in the Middle Ages. In Transylvania, perhaps even more than in Western Europe, Romanies turn up with some frequency — never as characters who happen incidentally also to be Gypsies, but because they are Gypsies, and because they serve a specific purpose. This purpose has, broadly speaking, three manifestations: the Gypsy as liar and thief either of property or (especially) of non-Romani children; the Gypsy as witch or caster of spells; and the Gypsy as romantic figure. In order to understand why the Romani should find him or herself in this mainly unflattering role, it is necessary first of all to understand what a Gypsy really is, and what historical circumstances have led to the emergence of so deeply-rooted a fictional image.

Gypsies are often thought of as fantasy beings: journalist Randolph Conner writes of “witches, devils, ghosts, monsters, fairies, gypsies and other supernatural characters” celebrating Hallowe’en; the Cooper Manufactur¬ing Co. of New York includes a Romani with the witches and monsters which make up its line of Halloween costumes sold each year. Among those who know that Gypsies are actual people, there is the wide¬spread idea that they are a social, or a behavioral population like hip¬pies or tramps, rather than an ethnic group. There are many references in the literature to individuals becoming Gypsies by joining such a group or adopting a stylized way of life.

Gypsies, or more properly Romanies or Rom, share a common origin in India. Evidence for this is abundant, whether linguistic, historical, cultural, or anthropomorphic. Leaving India at the time of (and probably because of) the Indo-Persian wars, the original population found itself in the Byzantine Empire by the eleventh century, and by the fourteenth century had been pushed up into southeastern Europe on the crest of the encroaching Turkish move West.

The Transylvania in which those early Romanies found themselves was a land in turmoil. The Muslims were preventing access to the eastern trade routes and to the Holy Land; the economy and Christendom were both threatened, and the Crusades had drastically depleted the manpower. Romanies, being dark-skinned, unfamiliar to the Europeans in language and dress, and coming from the east, were thought to be Muslims themselves. Even today, they are called “Tatars” or “Heidens” or “Turks” in some parts of Transylvania, and the very word “Gypsy” derives from “Egyptian,” a medieval label vaguely applied at that time to any exotic eastern peoples.

Prejudice against Romanies became embedded in the attitudes and eventually in the folklore of European culture, not to mention the Transylvanian one.. Unable to defend themselves, easily recognized in large groups, Romanies learned to stay away from urban areas and to travel in small numbers, denying whenever possible their very identity as Gypsies. They were people who moved around the edges of Transylvanian society, whether it was Romanian, Saxon or Hungarian, forced to poach or beg because shopkeepers would not deal with them, and to make a living using skills and equipment that could travel with them: dealing in horses, or mending metal utensils, or fortune-telling, for example. The last gave this victimized population a small measure of power over the superstitious Transylvanian peasantry, but in turn it contributed to the perception of Romanies as practitioners of the occult, and increased the fear of them. Because Gypsies were prevented from attending

school, Romani cultures have developed as non-literate cultures, and this persists to this day. After the abolition of slavery, the ex-slave-owners were compensated by the government for their loss but nothing was done to reorient the newly-freed Gypsies . Thus, the freed population of some 600,000, uneducated and penniless, was left to survive as best it could. Everywhere throughout Europe they encountered the anti-Romani laws that operated against the non-enslaved Romani people. However, their presence provided a beautiful body on which locals' fantasies could be projected.

Keywords: Gipsy, tongue, body-language, figure, stereotypes, understanding, otherness, assimilation.

There have been made some estimative assumptions that there might be eight million Rroma and Sinti living in Europe – located mostly in the Balkans and in central and Eastern Europe and commonly referred to as 'Gypsies' –however, as they are are a widely dispersed people, this number is far from the true figure. They do not make up just 'one people', but a puzzle of groups scattered across the world. This great dispersion of Romani groups in conjunction with their way of living which doesn't suppose having a piece of land, has led a number of scholars to identify Roma as dispersed groups. And yet, very few Roma have attempted to formulate their national identity (as one nation or as scattered groups of people). The situation is the same in Transylvania: people witnessing the Rroma lifestyle made attempts to define, categorize and label them- their physical appearance and language being so different from anything seen before: these two have become through the centuries the targets of mockery, but also of attraction.

According to the widely quoted definition proposed by William Safran, the key components of this classical diaspora paradigm are

1) dispersal from a homeland;
2) collective memory of the homeland;
3) lack of integration in the host country;
4) a 'myth' of return and a persistent link with the homeland. [1]

Robin Cohen (1996:515) supplemented this list of key diaspora features as follows:

1) dispersal from an original homeland, often traumatically, to two or more foreign regions or expansion from a homeland in search of work/for trade/colonial ambitions;
2) a collective memory and an idealization of the homeland and a collective commitment to its maintenance, restoration, safety and prosperity, even to its creation;
3) the development of a return movement that gains collective approbation;
4) a strong ethnic group consciousness sustained over a long time and based on a sense of distinctiveness, a common history and the belief in a common fate;
5) a troubled relationship with host societies;
6) a sense of empathy and solidarity with co-ethnic members in other countries of settlement;
7) the possibility of a distinctive creative, enriching life in host countries with a tolerance for pluralism.[2]

The issue of analytical interpretations of diaspora is that they are written from the perspective of sedentary majority societies and encounter difficulties in grasping the

[1] Safran 'Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return', Diaspora 1(1), 1991,pp. 83-99
[2] Robin Cohen. Global Diasporas: An Introduction (London: UCL Press), 1997, p. 14

'deterritorialised and spatially unbounded culture'[3] of Roma/Gypsies who are 'at home' anywhere, in the sense that they share their home with the non-Gypsies, yet nowhere, since wherever they go they are constantly reminded of their difference and their inability to 'fit in' and to be identified with a well-defined national territory. Their situation is reminds us of what Agamben describes as the condition of the refugee:

[…] the refugee represents a disquieting element in the order of the nation-state […] primarily because, by breaking the identity between the human and the citizen and that between nativity and nationality, it brings the originary fiction of sovereignty to crisis.[…] the refugee, an apparent marginal figure, unhinges the old trinity of state-nation-territory…[4]

All foreign visitors to the Romanian territories expressed their shock and horror when seeing the conditions in which Gypsy slaves had to live. The need and desire for an abolutionist movement „was reflected in Romanian literature of the mid-19h century. The issue of the Roma slavery became a theme in the literary works of various liberal and Romantic intellectuals, many of whom were active in the abolitionist camp. Cezar Bolliac published poems such as *Fata de boier şi fata de ţigan* ("The boyar's daughter and the Gypsy daughter", 1843), *Ţiganul vândut* ("Sold Gypsy", 1843), *O ţigancă cu pruncul său la Statuia Libertăţii* ("A Gypsy woman with her baby at the Statue of Liberty", 1848), Ion Heliade Rădulescu wrote a short story named *Jupân Ion* (roughly, "Master John", from the Romanian-language version of Župan; 1844), Vasile Alecsandri also wrote a short story, *Istoria unui Galbân* ("History of a gold coin", 1844), while Gheorghe Asachi wrote a play called *Ţiganii* ("The Gypsies", 1856) and V. A. Urechia the novel *Coliba Măriucăi* ("Măriuca's cabin", 1855). A generation later, the fate of Ştefan Răzvan was the inspiration for *Răzvan şi Vidra* ("Răzvan and Vidra", 1867), a play by Bogdan Petriceicu Hasdeu"[5].

This movement was nevertheless instigated so to say by the much larger movement against Black slavery in the United States as locals had the possibility of studying press reports and a translation of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*. Translated by Theodor Codrescu and first published in Iaşi in 1853, under the name *Coliba lui Moşu Toma sau Viaţa negrilor în sudul Statelor Unite din America* , it was the very first American novel published in Romanian, and it included a preface by Mihail Kogălniceanu.

The influence of slavery on Romanian civilization became a topic of interest in the years after the Romanian Revolution of 1989. In 2007, Prime Minister Călin Popescu-Tăriceanu approved the creation of Comisia pentru Studierea Robiei Romilor ("Commission for the Study of Roma Slavery"), which should be dealing with recommendations for the Romanian education system and on promoting the history and culture of the Roma. The commission, chaired by Neagu Djuvara, would also focus on the creation of a museum of the Roma cuture, a Roma research center, a Roma slavery commemoration day and the building of a memorial dedicated to Roma slavery[6].

Let us view a few cliche representations and symbols of the Gipsy in Transylvania, using this as a thermometer to what they are supposed to represent in our archetypal thinking.

Thievery

Gypsies in the Market by Hans Burgkmair

[3] J. Okely. 'Deterritorialised and Spatially Unbounded Cultures within Other Regimes', Anthropological Quarterly 76(1), 2003, pp. 151-164

[4] G.Agamben. The Coming Community, trans. M. Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press), 1993, pp. 20-21

[5] http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Romania

[6] http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Romania



Hundreds of Western European accounts mention the Gypsies' tendency to display the behaviour of thievery right from their appearance. [7]One may find never -ending complaints in every document, and there are documents exemplifying hard regulations too. In the 20 th century this changed dramatically and thievery has become a strong stereotype.

Dressing in "Gypsy style"

In early pictures (i.e. before 1850), no dresses can be found which an average Hungarian or Romanian viewer of today would label Gypsy-style; except for the small-gentry-like costume of the musicians, which had turned to its opposite by the first decade of the 20th century. The others wore simple peasant clothing, and if the then contemporary viewer may have found one or two Gypsy -like details, this knowledge has since faded away. But almost at the same time, in the late 1860s, two new Gypsy styles appeared in the pictures that seem Gypsy -like even for a viewer of today: the Kalderash and the Vlah Gypsy ("oláhcigány" in Hungarian) styles .The former disappeared in the second half of the century, but the latter remained and became a strong visual stereotype and formed at least "the Gypsy-style".

According to today's popular opinion, the Gypsy -style costume consists of the following: a hat with a wide brim, a short coat and a waistcoat for men (many times they were represented with a moustache), a colourful headscarf bound on the nape, big, glittering jewels, long flower patterned skirt, sometimes slippers worn by the women. The appearance of this outfit in pictures indicates the appearance of the Vlah Gypsies in the territory. In Hungary, it happened in the last two decades of the 19th century. Before 1900, the Vlah Gypsy outfit was simply one of the visual clichés reflecting Gypsy clothing, and it became dominant only from the middle of the 20th century.

Here is an example of Kaldaresh men's outfit

[7] A.Fraser. A cigányok. Budapest, Europa Kiado, 2006, p. 70.)



Here is an example of Kaldaresh women's outfit



Erotic visualization

Even before the 20th century there were depictions of the bare breasted Gypsy girl - and this visual cliché has remained popular up until today . It seems to be the case that at the time of its appearance it was an acceptable way of expressing eroticism; and later on it became a commonplace. The underlying reason for this may most probably be a very strong common supposition that Gypsy girls are –to put it this way –easy going, they are considered. to be simply common possessions of non-Gypsy men and anyone has the right when given the opportunity to seduce them.

When those pictures are analysed, in which the intention of artistic representation did not interfere, it turns out that the concept of the coquettish Gypsy girl was the product of a misunder standing between two cultures . In the view of the Gypsies the concept of bare breasts is completely acceptable, the other, i.e. the one prevailing in most of Europe, considers

it intolerable and as the sign of becoming a prostitute. It can be assumed that behind this e of the naked child) lay the concept of the cleanness -uncleanness tradition of the Gypsy culture: according to this view, the human body is considered to be unclean below the waist, thus it should be covered, whereas above the waist it is clean; therefore , there is no reason to cover that part, too.[8] Easy to see in the following anonymous representation.



Woman smoking pipes



It is the violating of a norm that flourishes even today albeit there is no rational explanation for its existence at all : smoking pipes is reserved only to men; women are not allowed to smoke pipes. Once again the Gypsies are allowed to break the norms or, more precisely put, they are supposed to do so. There are early written sources of this phenomenon

[8] I.Fonseca,Állva temessetek el!A cigányok útja.Budapest, 2010,p. 71.

as a conceptual cliché (Contemporary sources report that Panna Cinka, the famous 18th century Gypsy violinist and music group leader used to smoke her pipe even while playing her violin.See Augustini ab Hortis , S. *A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről*[9]dating back many centuries and it appeared much later, in the last third of the 19th century as a visual cliché. From that time onwards it comes up frequently, even in the photos which were set and taken in studios. Although it cannot be proven form the documented data, it seems that the Gypsies eventually accepted this cliché and identified themselves with this role; even so as it had no clear negative connotations, it was only considered a curiosity.

Adult barefooted



This is one of the most frequent visual clichés. Simultaneously it is a commonplace . Not because the Gypsies never walked barefoot –most presumably they did–, because it was generally the case of the peasants in Hungary at that time. However, in the 17th -19th century peasants were more rarely depicted barefooted than Gypsies. It is obvious that it reflects the common idea of social prestige. When the analysis of the absence of headdress above was made, it would have been possible to add that this was not only the reflection of marginality but also of their sense of freedom and extravagancy. Depictions of Gypsies being barefooted have no such positive connotations, however. It is a clear sign of poverty, what is more, that of subjection. The common opinion made a distinction and ranked the types footwear as well, placing the sandal (the footwear made of one piece of skin, in Hungarian bocskor) at the very end, and the boots at the very beginning of the scale. Using the same principle, they also ranked the people who wore this footwear. Having nothing to put on should express that they were the bottommost members of society.

Bare-headed

Today the headdress is more than just a piece of clothing, because it is worn on the head, the visual centre of the body. Its appearance is more emphasised as well. One of its functions is to symbolise the value (being an adult) of its bearer. Superiority and inferiority relations were very often expressed by whether the headdress was kept on or taken off. In the case of a situation where one man is standing with his hat on and another is standing with his

[9] Augustini ab Hortis , S. A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről.Budapest/Gödöllő, 2009.009. p.217.

hat in his hand in front of him, we may deduce who the lord and who the inferior is in an instant. It is a late adaptation to the values of the majority that for today the hat has become a prestigious piece of clothing for Gypsy men. One of the current visual clichés of Gypsies includes men wearing hats and women wearing colourful headscarves. One and a half centuries ago the situation was the reverse; almost all major members of society, lords and peasants, adults and children had some kind of headdress in their pictures, but hardly any Gypsies. The contemporary audience at that time probably felt that bare headedness was signifying both freedom (and extravagance) and subjection. If a look is taken at the contemporary photos, it becomes clear that Gypsy adults wore headdresses almost as often as members of the majority. Even in the photographs which were taken in studio settings, there are different headdresses. So far, the artists (and viewers) of the 19th century Gypsy drawings formed an involuntary judgment about the Gypsies by depicting them bareheaded; they considered them as people out of normality, out of orderliness but inferior. Another question is that for a long time the members of the majority accepted the Gypsies as such; they acknowledged their different way of life, even though they did not want to follow their lead. They would most probably have said: "we who wear headdresses are the ordinary, and they are the extraordinary, the bareheaded". Only one element remains active today from this visual cliché: the old Gypsy woman with long, dishevelled hair. An elderly woman letting her hair down is still not considered to be acceptable by the Hungarian way of thinking; and if somebody wears her hair in such a fashion, she is considered to be someone who contravenes the social norms: a Gypsy, a foul or an artist –that is all the same after all.

Fortune telling, wizardry

Here's a Caravaggio painting which shows exactly this stereotype



Wizardry comes even before metal craftsmanship. This source, from around 1068, includes a Bulgarian legend of a saint mentioning certain "atsinganos", who brushed off the wild beasts from the gardens of the emperor of Byzantium with their knowledge of wizardry. Although it is not entirely certain that this text refers to the Gypsies, the scholarly sources consider it, similarly to the other instances of atsinganos being mentioned in the forthcoming

centuries [10] Therefore, it may be claimed that the Gypsies arrived to Europe with some knowledge of wizardry -at least that is what people assumed in connection with them. In the first half of the 20th century, the visual cliché in the form of the Gypsy woman telling one's fortune and doing cartomancy appeared in Hungary as well, but it bore no connection with real life. This was only the acceptance of the general Western European set of visual clichés, later completed by the special Spanish -French stereotypes (great round earrings, girls dancing with tambourines, etc.). During the first half of the 20th century, the coquettish Gypsy girl showing her snow-white smile and red lips to the audience, or telling fortune by cards had become a strong international visual cliché. Eventually, the role had found its performers and the visual cliché had created reality: the Gypsy fortune teller woman can be found everywhere in Hungary.

Horse dealers



Horse dealing is considered to be a traditional Gypsy profession not only by the majority of society, but also by the Gypsies themselves - it is part of how they define themselves . This is not entirely correct. Among the surveyed stock of pictures there is only one single piece depicting Gypsy horse trading . The lack of more pieces should guide one to be cautious with hasty judgments. It is known from written sources that buying and selling horses has been considered to be an occupation practiced by the Gypsies for centuries[11]. If there is hardly any depiction of this activity, it must have a single explanation: the stereotype is much stronger than the reality behind it. The contradiction may have been caused partly by the need of a positive Gypsy self-image, a self-identification with this prestigious activity. It was strengthened by the fact that he Gypsies really bought and sold horses quite often. But we also have to add that the major ity saw this selling and buying not as real trade. The simple fact is that the Gypsies were always ready to change their horses if they thought they could gain a profit, while the peasants (the majority of society) kept their animals usually for a lifetime. Still, a 16th century source reports that the Gypsies "change their horses frequently". That is where the common opinion comes from.

Musicians

It is worth noting that there seems to be no other identifiable commonplace on the pictures depicting musicians . A testimony of no other fact, than that the majority of Romani

[10] A.Fraser, 2006.A cigányok . Budapest, 2006, p.52.
[11] B. Mezey , A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban. Budapest, 1986,p. 56

musicians, especially with respect to the second part of the 19th century, lead to a much more settled lifestyle than those still errant. That is why errant Romani people had violins, too. However, it is not possible to conclude whether the image constructed in Transylvania about the musician Gipsy merely crammed together different commonplaces into one composition.

These stereotypes are shared by many sedentary people witnessing the Rroma lifestyle amongst their houses, and making these assumtions- which proved to be true or false- based on the tests of time.

Despite these shared elements, however, diaspora scholars emphasise the fact that the Roma/Gypsies also lack some crucial diasporic features. This is particularly true for the feature that lies at the core of the classical notion of diaspora, a strong link with a homeland. Safran for example underlines that Roma/Gypsies have 'no precise notion of their place of origin, no clear geographical focus, and no history of national sovereignty' and that they are a 'truly homeless people'[12]. As Barany argues, the Roma/Gypsies 'are unique in their homelessness'; for them 'every country is a "foreign" country, a "country of residence"[13] (Barany 1998:143 quoting Liégeois 1994:225) and this is the reason why their communities cannot be defined, as a diaspora. The second crucial diasporic feature that is amissing in the Gypsy case is a consciousness of their being a diaspora. Before analysing the main feature of Gypsy practices, it is worth pointing out that for a long time only the non-Gypsies (Gadźé) have been interested in identifying the Gypsies' origins, and not the Gypsies themselves[14]. It is their speech which is the greatest part of [Romani common heritage], and even among those populations whose Romani [Romanes] has been reduced to only a vocabulary, as in England or Spain or Scandinavia, it remains a powerful ingredient in Romani ethnic identity.[15]

The diffusion of Romanes has been encouraged through a number of written publications and journals, with both national and international circulation, aimed at overcoming linguistic and physical barriers and promoting a better knowledge of Romani history and culture. A more recent trend has been the launch of online news and journals in Romanes and the creation of an impressive number of Romani websites and chat groups, which 'have become one of the main mobilization tools for Romani activism'[16]. The Roma's marginality is the result of active social exclusion on the part of the dominant group, and demands the political mobilization of Roma/Gypsies based on affirmative action and on what Charles Taylor calls 'the politics of recognition' [17]

To conclude, Gypsy stereotypes and images heve been and are internally/externally diversified phenomena throughout history and all over Europe, not only in Transylvania, or Romania.This is largely due to their nature as social practices, thereby intrinsically context-specific and subject to change. Furthermore, the plurality of voices within the Gypsy diaspora discourse reflects the great differentiation of Romani groups and their diverse situation in their host countries – what Gheorghe and Acton have defined as the 'Gypsy archipelago'[18]

References

[12] W.Safran. 'Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return', Diaspora 1(1), 1991, pp. 86-87
[13] Z.Barany, 'Ethnic Mobilization without Prerequisites: The East European Gypsies', World Politics 54, 2002 ,pp.277–307
[14] L.Piasere, 'De origine Cinganorum', Études et documents balkaniques et méditerranéens 14, 1989, pp. 105-126
[15] I.Hancock,D. Siobhan, and R.Djurić, (eds) The Roads of the Roma (Hatfield: University of Hertfordshire Press), 1998, p. 18
[16] I.Klímová-Alexander, The Romani Voice in World Politics: The United Nations and Non-State Actors (Aldershot: Ashgate), 2005,p. 18
[17] C.Taylor, 'The Politics of Recognition', in A. Gutmann (ed.), Multiculturalism and the 'Politics of Recognition' (Princeton, NJ: Princeton University Press), 1992, pp.25-73
[18] N. Gheorghe, and T.Acton) 'Citizens of the World and Nowhere', in W. Guy (ed.), Between Past and Future: The Roma of Central and Eastern Europe (Hatfield: University of Hertfordshire Press), , 2001 pp. 54-70

1.AGAMBEN, G. (1993) The Coming Community, trans. M. Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press)

2. AUGUSTINI ab Hortis , S. A magyarországi cigányok mai állapotáról, különös szokásairól és életmódjáról, valamint egyéb tulajdonságairól és körülményeiről.Budapest/Gödöllő, 2009.009.

3. BAKKER, P. et al. (2000) What is the Romani language? (Hatfield: University of Hertfordshire Press)

4. BARANY, Z. (2002) 'Ethnic Mobilization without Prerequisites: The East European Gypsies', World Politics 54,

5. BARI, K. (2009) A cigányokról.Budapest

6. BRUBAKER, R. (2005) 'The "diaspora" diaspora', Ethnic and Racial Studies 28(1), pp. 1-/19

7. COHEN, R. (1997) Global Diasporas: An Introduction (London: UCL Press)

8. FONSECA, I. (1996) Bury Me Standing (London: Vintage)

9. FONSECA,I (2010) Állva temessetek el!A cigányok útja .Budapest

10. FRASER, A. (1992) The Gypsies (Oxford: Blackwell)

11. FRASER, A. (2006) A cigányok. Budapest, Europa Kiado

12. GHEORGHE, N. and ACTON, T. (2001) 'Citizens of the World and Nowhere', in W. Guy (ed.), Between Past and Future: The Roma of Central and Eastern Europe (Hatfield: University of Hertfordshire Press), pp. 54-70

13. GHEORGHE, N. and MIRGA, A. (1998) The Roma in the Twenty-First Century: A Policy Paper (Princeton: PER)

14. HANCOCK, I. (1987) The Pariah Syndrome: An Account of Gypsy Persecution and Slavery (Ann Arbor: Karoma)

15. HANCOCK, I., SIOBHAN, D. and DJURIC, R. (eds) (1998) The Roads of the Roma (Hatfield: University of Hertfordshire Press)

16. KLIMOVA-ALEXANDER, I. (2005a) The Romani Voice in World Politics: The United Nations and Non-State Actors (Aldershot: Ashgate)

17. MEZEY, B. (1986) A magyarországi cigánykérdés dokumentumokban. Budapest

18.OKELY, J. (1983) The Traveller-Gypsies (Cambridge: Cambridge University Press)

19. PIASERE, L. (1989) 'De origine Cinganorum', Études et documents balkaniques et méditerranéens 14, pp. 105-126

20. SAFRAN, W. (1991) 'Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return', Diaspora 1(1)

21. TAYLOR, C. (1992) 'The Politics of Recognition', in A. Gutmann (ed.), Multiculturalism and the 'Politics of Recognition' (Princeton, NJ: Princeton University Press), pp.25-73

22. http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery_in_Romania

SUSANA MONICA TAPODI
"Sapientia" University of Târgu-Mureş

GEOCULTURAL ASPECTS IN CONTEMPORARY NOVELS

Abstract: The problems investigated in the present paper deal with the way space is structured, as well as with the role of cultural and linguistic alterity in the novels Bodor Ádám: Sinistra körzet (The Sinistra Zone; translated by Paul Olchvary) (1992), Corin Braga: Claustrofobul (The Claustrophobic, 1992), Jože Hradil: Slike brez obrazov (Photos without Faces, 2012) and Dan Stoica: Ţara secuilor (The Land of the Szeklers, 2010). Emphasis is also laid on the geocultural features that define the text of these novels and on the relationship between the texts studied and the multiethnic framework of the depicted regions (i. e. Transylvania and the Prekmurje region). Stereotypes that appear when facing linguistic and cultural alterity and the characters' attitudes towards the majority-minority problem are also analysed. How do social and political changes influence the image of others?Stereotypes are analysed based on Hans Georg Gadamer's work Truth and Method. Based on Deleuze and Guattari's terms, tendencies in minor literature towards territorialisation, deterritorialisation and reterritorialisation are followed.
Braga and Bodor lay emphasis on the dehumanising effects of dictatorship. The characters are hybrid and space gains a distinct role in their novels. Characters move in a broader space in Stoica's and Hadril's novels, where peaceful coexistence between nations and national confrontations are equally present.

Keywords: Image of the other, interculturality, geocultural aspects, changing Central Eastern European societies, contemporary Romanian, Hungarian and Slovenian literature.

Introduction

The studied texts are Ádám Bodor's *Sinistra körzet* (*The Sinistra Zone*, 1992), Corin Braga's *Claustrofobul* (*The Claustrophobic*, 1992), Dan Stoica's *Ţara secuilor* (*The Land of the Szeklers*, 2010) and Joze Hradil's *Slike brez obrazov* (*Photos without Faces*, 2012). Each analyzed novel deals with the possibilities of action of the Central European man, placed in a mixed ethnic environment, exposed to the vicissitudes of history, in the second half of the 20th century or at the beginning of the 21st century. In the novels of Corin Braga and Ádám Bodor the sequences of the plot, which sometimes are not easy to follow for the – intentionally confused – reader, but can be inferred from the references, take place in a confined Transylvanian region. The novels of Stoica and Hradil study the fate of the people of a single larger region (Szeklerland and Prekmurje respectively), but the threads of the plot linked to the particular characters reach farther, as far as the capital and the American continent as well.

Approach

In the analysis of the listed works geocultural determinedness offers itself as a possibility of interpretation. "In the prose works drawing on intercultural experiences, born in an intercultural border space, the heterogeneity of the cultural space comes to the foreground, therefore it is not only the space concept unfolding in the texts due to the represented cultural heterogeneity that gets into the focus of interpretation, but also the way the concept of border identity itself is reflected." – Éva Bányai states (2012, 383). The common geocultural and social aspects seem to display similar novel-poetic processes. What Éva Bányai states about

Ádám Bodor's prose is true for Corin Braga's novel as well: in their narratives the space, the landscape is not the expression of the essence of national identity, but an aspect strongly related to the hybrid identity formed through different relations. The universe of the novels evokes the inhuman, destructive world of the Romanian dictatorship in the spirit of the Kafkaesque absurd. In *The Sinistra Zone* the author denotes a space by the title of the volume already in such a way that it continuously confuses the reader: it is not known whether the action of the narratives, constructing the chapters, takes place at an existing, geographical place or in the nowhere land of Orwellian utopia, in the hell of the dictatorships of anywhere. The most important metaphor of the text is the border. It appears already in the initial sentence: "Two weeks before he died, colonel Borcan had taken me to a land inspection to the barren hills of the forest zone of Dobrin." (Bodor, 1992, 5) The toponyms refer to the region of Maramureş, near the Romanian-Ukrainian border. The forest of Dobrin lies on the frontier; colonel Borcan is approaching the border of life and death. The heroes of the events abounding in irrational turns are in an existential border situation, vegetating on a subhuman, half-animal level of defenselessness. The hero bearing the family name of the author and narrating mostly in the first person singular comes here in order to help his foster son, Béla Bundasian, to escape, but finally he has to run away from this penal camp like "nature reserve" without carrying out his task. (As it becomes subsequently obvious for the reader, the son's lover is subjected to forced medication as punishment, whereupon the previously multilingual Cornelia Ilarion, alias Connie Illafeld, forgets to talk, her outlook resembles that of an animal, Béla Bundasian kills her, and then sets fire to himself). The narrator-hero gradually adapts to his terrorized environment, and gets over the moral barriers. In the conditions of dictatorship the heroes do not have the possibility to live a life worthy of man. Their only option is to escape the Sinistra zone. Or they could always die.

The title of Corin Braga's novel also suggests a feeling of confinement. The plot, built up by resorting to the tools of realism, evokes an uncanny, nightmarish, Orwellian world. The work, heavily influenced by Kafka and Bulgakov (the motif of the absurd trial and judgment evokes Kafka's novel, while the doubling and interplay of reality planes or the talking tomcat recall Bulgakov's *The Master and Margarita*), through the alternation of the external and internal points of view, suggests the indefinability of personality. It is not or not exactly followed what is promised by the subtitles and chapter summaries. Confusing the reader is an important text-constitutive element here as well: it is impossible to decide what is actually happening in reality and what takes place in the hero's imagination. The toponyms (Herina, Branişte) connected to the anonymous town as the location of the plot connote a Transylvanian region not long ago still of mixed ethnicity, Bistriţa. As in Bodor's novel, the plot starts with the hero's arrival at the scene of the action, from where he runs away at the end of the novel and ends up at an experimental station. He also adapts to the environment just like Andrei Bodor. The geologist Anir Margus is appointed there to stop the flood of groundwater, later he becomes the president, and he is sacrificed (or he runs away?). The nightmares and visions which overwhelm the hero placed here come from a settlement sunk below the town, where he falls with an elevator after his arrival. The emergence of ghosts, in my interpretation, reveal that the foreign past, repressed into the unconscious and still surviving in the buildings, as well as the former Saxon citizens of Bistriţa are still there as memories and influence the events.

Anir and his wife, Adela, occur at scenes (prison-like school, hospital functioning in a mine shaft; personality transforming institution called experimental station) which point at the mechanisms described by Foucault in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1977) in the world of the Romanian dictatorship.

The regions belonging together geoculturally cannot effect the referenciality of certain names. This is indicated by the pseudonyms used in the zone of Sinistra, where identification

is impossible from the start, because everybody gets a "dog tag", pseudonym from the commander of the mountain hunters, and the names of the representatives of power change as well. The all-knowing colonel is also called Izolda Mahmudia or Coca Mavrodin. "The shift, the double or multiple use of names strengthens the presence of border identity (that is, the unstable, intangible nature of identity)" – Bányai writes (2012, 388). The names of Braga's characters also suggest hybridity. Dorli Ostra, Judaniil imply Austrian, Jewish people's names; Joseph Knall resembles Joseph K, the name of Kafka's hero; VroclavVladinski's name creates the impression of being Polish, Anir Margus; the main character's name evokes Albertus Magnus, but also refers to the dream. Some heroes bear several names, they have different names in the conscious and in the subconscious world (Dorli Ostra's equivalent is Luiza Textoris, Judaniil's one is Fulviu Friator).

Jan Assmann in his work *Cultural Memory and Early Civilization* (2011) distinguishes communicative memory, which refers to memories of the near past, and the broader concept of cultural memory shaping collective identity. Both aspects of memory have an important role in the analyzed works. The inhuman relations of the dictatorship cause loss of identity, triggering the intentional effacement of the memories of the near and distant past.

The geocultural experience influences the understanding of the works as well: due to the use of different linguistic and material attributes, distinct, location-related narratives and interpretations are created. The text is interpreted differently by those who are inside and by those who are outside the cultural-linguistic borders. "They [the texts] are read differently by those who dispose of *communicative* memory about the space and time captured in the text, or at least about part of this time, and each name, concept and object opens a past, inner world segment, the readers encountering their own history and their own questions by reading these texts. And they are interpreted totally differently by those who read them without a biographic memory, and their emerging questions are formulated in the course of reading." (Faragó, 2009, 42) The two novels evoking the Romanian dictatorship are interpreted differently by a Romanian, by an ethnic Hungarian living in Romania and by a Hungarian from Hungary respectively, and also differently by the reader who experienced the world of the dictatorship and by the one who got socialized after the change of regime.

The first volume of Dan Stoica's trilogy *Romania, my Nightmare Country* (*România, ţara mea de coşmar)*, entitled *The Land of the Szeklers* (*Ţara secuilor*), published in 2010, and Joze Hradil Slovenian writer's family saga *Photos without Faces (Slike brez obrazov*, 2012*)* are closer to the realist novel poetics. Joze Hradil explores family memories and he studies in connection with memories the issues of the Central European loss of identity, while Stoica creates a new collective myth.

Dan Stoica's novel examines the social-cultural-political life of contemporary Romania. The work reflects on the problems of coexisting ethnicities by presenting a possible ethnic conflict based on the real moral-political situation in Romania, clearly sympathizing with the Szeklers. One can identify less with his political views, but rather with his satire. The main character, Mircea Damian is hybrid: he is a Romanian internal affairs officer, who is demoted after his service in Vienna and Bucharest, and placed – as punishment – to the Szeklers, to be used, without his knowledge, in an outrage leading to an ethnic conflict. It turns out at the end of the novel that the hero, intended to be the scapegoat (who cannot defend himself against the accusation of bombing), loses his own son in the attempt whose target was the bishop claiming the autonomy of the Hungarians.

Stoica's novel, permeated by politics, presents an ironic-sarcastic image of contemporary Romania with the help of scenes taking place in real (Bucharest, Topliţa) and fictitious (Embervár) locations. The all-embracing corruption, nepotism, the games of the secret agencies impede the normal European evolution.

Stoica also presents the modes of manipulative use of ethnic stereotypes. (For the citizens of Bucharest, hystericized by the media, one shout "Run, here come the Szeklers!" is enough, and everybody panics on the subway. Then the ironic correction follows: "Pardon, the Gypsies!"). The author does not turn to the collective myths of the Szeklers, instead, he creates a new Szekler mythology. However, resistance and patriotism bear special values also in these stories. This is also suggested by the closing image. In the apocalyptic ending the whole Szekler region sinks in a huge earthquake, the villagers are not willing to evacuate the settlement, they rather lock themselves in the church, they want to die at home.

According to Beáta Thomka's paradigmatic statement, "the border situation is a frequent marker of the historical experience and identity of the social micro-communities, ethnic groups and their members. However, there is no need to live on a frontier, or to pass the border to experience this, as history rearranges European borders without the generations living in the given region ever leaving their homeland, as it occurred many times in the 20th century." (Thomka, 2009, 7) The primary scene of Joze Hradil's autobiographical novel is the hometown of the author, Murska Sobota, which belonged to five countries during the hundred-years of the novel's action: the Austro-Hungarian Monarchy, the Kingdom of the Slovenes, Croats and Serbs, Hungary, Yugoslavia and Slovenia.

Memory and oblivion, identity preservation and spontaneous or forced assimilation, the unreflective use and tolerant revision of the stereotypes, the cavalcade of all kinds of human distortions caused by exclusionary politics are presented on the pages of the novel. The memories go back as far as the end of the 19th century, the plot starts in the childhood of the main character, Jurij (the narrator identifies himself with his point of view), during the Second World War, and lasts until the present, the beginning of the 21st century. In his book *Truth and Method* Hans-Georg Gadamer (2004 [1960]) speaks about the unavoidability of the stereotypes in thinking. This is presented in an interesting way in the novel. We can follow the examined historical period from two perspectives: in the first part from the point of view of a child, in the second from the adult Jurij's point of view. The wish to understand is a common intention, however, while the child identifies himself unreflectively with the stereotypes, the adult identifies himself with the "foreigner" entering the family. The handshake-chain over generations is a beautiful symbol of this mentality. (The Jewish-Hungarian uncle once shook hands with Jókai and he passes on the handshake to his Slovenian nephew.)

The perspectives are doubled also within the childhood story due to Bagi, the true friend, whose social position and opinion on the political events are totally the opposite of Jurij's. Bagi is poor, Slavophile, sympathizes with the communists and is waiting for the Soviet occupation, while Jurij lives in a wealthy family, his Hungarian father is the administrator of the countess, his brother Vladimir joins the Hungarian army voluntarily – despite his father's protest. Still, they are inseparable. Their debates contribute to the maturization of the main character. (Jurij accepts the stereotyped image of the Jews presented in the newspapers; Bagi warns him that their family doctor, Doctor Farkas is a Jew himself, too.) The symbol appearing in the title of the book and on its cover image suggests the loss of identity.

Conclusions

Deleuze and Guattari's (1986) statement that those undergoing social *deterritorialization* perform the act of cultural *reterritorialization* through literature is valid for each of the studied novels. Stoica's novel suggests: the man-distorting conditions of a dictatorship define reality even after the overthrow of the totalitarian system. Hradil's novel is more optimistic, perhaps because Slovenia's route to democratization was opened sooner. The community may find its place, but the individual is still searching for it.

REFERENCES

ASSMANN, Jan, (2011) *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.

BÁNYAI Éva, (2012) Fordulat-próza. Térképzetek és átmenetnarratívák a legújabb magyar prózában (Prose of the Turn. Space Concepts and Transition Narratives in the Latest Hungarian Prose), in Pieldner, Judit, Tapodi Zsuzsa, (Eds.) (2003) *A tér értelmezései, az értelmezés terei* (*Interpretations of Space, Spaces of Interpretation*). Transylvanian Museum Society – Status, Cluj-Napoca–Miercurea Ciuc, pp. 383–391.

BODOR Ádám, (1992) *Sinistra körzet*. *Egy regény fejezetei* (*The Sinistra Zone. The Chapters of a Novel*), Magvető, Budapest.

BRAGA, Corin, (1992) *Claustrofobul* (*The Claustrophobic*), Editura Dacia, Cluj-Napoca.

DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Felix (1986) *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press.

FARAGÓ Kornélia, (2009) *The Figures of Correlation* (*A viszonosság alakzatai*), Fórum Publishing House, Novi Sad.

FOUCAULT, Michel, (1977) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Allen Lane, Penguin, London.

GADAMER, Hans-Georg (2004) *Truth and Method*, Continuum, London and New York.

HRADIL, Joze, (2012) *Slike brez obrazov* (*Photos without Faces*), Translated into Hungarian by Klára Körtvélyessi, Európa, Budapest.

STOICA, Dan, (2010) *Ţara secuilor* (*The Land of the Szeklers*), [s.n.], Zalău.

THOMKA Beáta, (2009) *Southern Topics*, Etna, Zenta.

DUMITRIȚA FLORINA TODORAN (POP)
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

INTEGRATORY VISION AND LEARNED SPIRIT: SEPTIMIU BUCUR

Abstract: Over time many voices were justified or not, tried to emphasize the superiority of writing Transylvanian compared with the authors in other geographical areas of the country. Romanian newspaper writing task development in Târgu Mures was assumed by a whole generation of writers to newspaper journalists, by adoption "cultural elites representing Târgu Mures in various fields, who have assumed the mission of journalistic writing consecration. Septimiu Bucur, critic and essayist born in the land Mures, formed at the school of the great teachers and thinkers such as Nicolae Iorga and C. Radulescu-Motru approach literature with a serious philosophical training. Performing columnist, critic, essayist, literary and philosophical, editor or contributor to numerous magazines in the interwar period as well: Progress and Culture, Thought Romanian, Today, Literary life, Gândirea, Crushed stone, New word, Romania, Romania literary etc., between 1940-1943.
To be considered a true critic, Septimius Bucur face consecrate works of Romanian literature by reproducing their rereading new viewpoints, where things seemed completely straight.

Keywords: Septimiu Bucur, journalistic writing, the interwar period, critic, demonstration polemical, integrating vision.

“Caracteristic e cã, deocamdatã, oricare ar fi insuficienţele criticii actuale, lipsitã de personalităţi puternice, ea a izbutit sã disocieze conceptul estetic de cel etic şi etnic şi, cu mijloace încã parţiale, lucrează în domeniul propriu al esteticului: iatã semnul sub care critica a pãşit din primul pãtrar al veacului spre evoluţii necunoscute încã." [1]

Lãrgirea publicului cititor de literaturã, creşterea spectaculoasã a activităţii editoriale, expansiunea presei culturale, extinderea bazei instituţionale a studiilor literare, catedre universitare, posturi în învăţământul liceal etc., acordarea de sprijin financiar prin subvenţii şi burse, toate acestea au favorizat o dezvoltare fãrã precedent a criticii literare în perioada interbelicã.

Critica îşi diversificã în continuare funcţiile şi formele, de la simpla recomandare de lecturã la aspiraţia cãtre o viziune integratoare asupra întregii literaturi române, de la textul foiletonistic la marile sinteze.

Dezbaterea metodologicã caracteristicã pentru aceastã etapã se poartã între adepţii criticii impresioniste, luându-şi ca punct de pornire reacţia subiectivã a criticului la opera discutatã, şi susţinãtorii criticii ştiinţifice, care propun metode menite sã asigure demersului lor un surplus de obiectivitate.

De-a lungul timpului au fost nenumărate vocile care, justificat sau nu, au încercat să sublinieze superioritatea scrisului ardelean în comparaţie cu al autorilor din alte zone geografice ale ţării.

Sarcina dezvoltării scrisului gazetăresc românesc la Târgu-Mureş a fost asumată de o întreagă generaţie de scriitori la gazetă, jurnalişti ,,prin adopţie” reprezentând elitele culturale ale Târgu-Mureşului în domenii diverse, care şi-au asumat misiunea consacrării scrisului jurnalistic local fără vreo formaţie profesională în domeniul presei. Cei mai mulţi dintre

[1] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Evoluția criticii literare, 1926

aceştia erau profesori veniţi la Târgu-Mureş după Marea Unire, în corpurile profesorale ale şcolilor româneşti înfiinţate aici după 1918, pentru a compensa şi în domeniul învăţământului românesc lipsurile majore din perioada anterioară, când oraşul avusese o singură şcoală primară românească.

Dezvoltarea învăţământului local românesc a furnizat astfel culturii locale o primă generaţie de intelectuali care vor depune eforturi intense pentru compensarea deficitului cultural iniţial, precum Vasile Netea, Vladimir Nicoară, Mihail Demetrescu, Eugen Nicoară, Vasile Al. George, Nicolae Albu, Aurel Filimon, Alexandru Ceuşianu, Mihail Moldovan, Nicolae Creţu, Septimiu Bucur, Nicolae Sulică, Enea Popa, Em. I. Cocoş, Iustin Handrea, Iuliu Şerbănuţiu, Iustin Ilieşiu, Emil Dandea, Maximilian Costin, Ion Bozdog, Dimitrie Mărtinaş, Traian Marcu, Theodor A. Bogdan, Aurel Baciu, Florea Bogdan, Horia Teculescu. Acestora li s-au adăugat sporadic numeroase alte personalităţi care, fără a-şi lega definitiv destinul de Târgu-Mureş, au contribuit pentru anumite perioade la devenirea presei oraşului, precum criticul Ion Chinezu, fondatorul revistei clujene *Gând românesc*, profesor la Liceul „Al. Papiu Ilarian" din Târgu Mureş (între 1923-1925) şi redactor cultural al publicaţiei *Mureşul* în 1922, criticul şi istoricul literar D. Panaitescu-Perpessicius – profesor în 1919-1920 la Arad şi Târgu-Mureş[2], istoricul Ovidiu Drîmba – director al gazetei Mureşul în 1946 sau viitorul critic literar Ovidiu Papadima – redactor al primei reviste şcolare mureşene *Îndemnul* [3] (1924-1927), editată de Liceul „Al. Papiu Ilarian".

Septimiu Bucur, critic şi eseist născut pe meleagurile mureşene, format la şcoala unor mari dascăli şi mari gânditori precum Nicolae Iorga sau C. Rădulescu-Motru, se apropie de literatură având o serioasă pregătire filosoficã. „Frecventarea universului abstract al filosofiei nu toceşte încă ascuțimea intuiției sale critice, a sensibilității față de opera literară şi, în acelaşi timp, influențează stilul său critic în sensul unei mai sporite precizii şi rigori analitice."[4]

Critica literară realizată de Septimiu Bucur se deosebeşte de impresionismul lui George Călinescu sau al lui Eugen Lovinescu. Omului de carte, Septimiu Bucur nu îi sunt specifice metafora criticã sau preocuparea expresă de limbajul critic ci optează pentru demonstrații polemice în studiile dedicate clasicilor, punând în prim plan argumentații stringente, expresii sobre.

Desfăşoară activitate de cronicar, critic, eseist literar şi filosofic, redactor sau colaborator la numeroase reviste din perioada interbelică, precum: Progres şi cultură, Gând românesc, Azi, Indemnul, Viața literară, Gândirea, Sfarmă piatră, Cuvântul nou, România, România literară etc, între 1940-1943. A fost colaborator constant la România literară opunându-se sistematic față de atacurile împotriva creației lui Lucian Blaga de către I.N Soricu şi a altor detractori, simpatiza cu ideologia literară a lui Octavian Goga. Este foarte apreciat în cercurile intelectuale pentru adâncimea gândirii sale și pentru rafinamentul intelectualului.

Deşi îşi lasă amprenta în revistele mai sus enumerate, numele lui Septimiu Bucur este ignorat în critica şi eseistica literară interbelică. Cauza? Autorul nu reuşeşte să alcătuiască pe parcursul vieţii un volum de cronici şi eseuri literare, prin urmare, posteritatea l-a cam pierdut din vedere. Pe lângă acest lucru n-a fost genul de persoană care să atragă atenţia asupra sa nedeclanşând polemici. Insă, textele sale critice, atât cele pe care a reuşit să le publice cât şi cele care au rămas în manuscris îi conferă statutul distinct de critic. Se ocupă de critica prozei

[2] Vasile Netea, *Memorii*, Ed. Nico, Fundaţia Culturală „Vasile Netea", Târgu-Mureş, 2010, ediţie îngrijită de Dimitrie Poptămaş, p. 216.
[3] Vasile Dragoş, Iulian Boldea, Mihai Monoranu, Iulius Moldovan, *Liceul „Al. Papiu-Ilarian" la 75 de ani*, Târgu-Mureş, 1994, pp. 89-90.
[4] Silvia Udrea, *Septimiu Bucur- restituiri*, Steaua Roşie, nr. 172, 22 iulie 1978, p. 3

discutând valabilitatea subiectelor şi a temelor fiind un bun observator şi analizator apreciind operele diverşilor autori, desconsiderând operele altora.

Lucian Blaga, de exemplu, îl îndrăgeşte aşa de tare că îi trimite mai toate cărţile sale cu autografe. Pe o carte, numită "Diferenţele divine", apărută in 1940, Blaga scrie: " Lui Timi Bucur, bunului şi strălucitului meu prieten. L. Blaga". Deşi e îndrăgit de Lucian Blaga şi scrie foarte mult despre acesta, sora scriitorului, doamna Maria Bucur Graur spune că fratele ei figurează pe listele de securitate ce aveau legătură cu Lucian Blaga însă nu a fost mare prieten cu acesta, era mai mult o amiciţie existând şi o diferenţă de vârstă între Septimiu Bucur şi Lucian Blaga.

Constantin Noica, în câteva din rândurile datate din 5.IV. 1937, îi scria din Sinaia: " Mul stimate Domnule Bucur, vă datorez încă de la o lucrare mai veche de-a mea, un semn de recunoştiinţă pentru cuvintele d-voastră, atât de înţelegătoare, în legătură cu activitatea ce-o desfăşor (...) Felul exact şi adânc în care mă înţelegeţi constituie pentru mine, o rară satisfacţie de autor şi (...) dacă mă puteam aştepta să fiu priceput în ce afirm, cu greu aş fi crezut să fiu priceput chiar şi în cele ce subînţeleg în chip atât de şters.."

Vasile Băncilă, unul dintre primii exegeţi ai lui Blaga, îi scria şi el în 2 iunie 1937 din Brăila: " Stimate Domnule Septimiu Bucur, prin aceasta îmi îngădui să trimit expresia celor mai bune felicitări pentru admirabilele d-voastră articole despre Lucian Blaga..."

După 1955 continuă să elaboreze studii aprofundate despre unii dintre cei mai importanţi scriitori ai literaturii române, şi anume clasicii, editate parţial în volumul postum "Banchetul lui Lucullus" împreună cu o selecţie din cronicile literare antebelice. Activitatea sa este structurată pe două etape: cea de dinainte de momentul istoric al eliberării totale, naţionale şi sociale, a nord-vestului Transilvaniei de sub ocupaţia şi administraţia străină, caracterizată prin redactare de cronici literare, articole publicistice şi cea de după Eliberare, care nu este cunoscută, caracterizată prin studii asupra valorilor literaturii române, cum ar fi: Eminescu, Caragiale, Rebreanu, Blaga, Goga etc.

Textele reunite în volumul " Banchetul lui Lucullus" dedicate clasicilor sunt înfăptuite între anii 1955 şi 1963, în această perioadă Septimiu Bucur fiind preocupat de orice altceva doar de literatură nu. Insă, deşi avea alte preocupări în viaţa diurnă, îşi doreşte să facă parte din tradiţia criticii interbelice având idei polemice astfel se confruntă cu marile valori clasice.

Pentru a fi considerat un critic autentic, Septimiu Bucur se confruntă cu operele consecrate ale literaturii române prin recitirea acestora reproducând noi puncte de vedere, acolo unde lucrurile păreau definitiv lămurite.

Atras de ideile criticii sociologice criticul vine cu o imagine integratoare asupra liricii eminesciene mutând socialul eminescian în zona filosoficului. Urmăreşte în lucrarea sa pesimismul eminescian din unele zone ale poeziei şi spiritul combativ din alte zone, numind acest pesimism şi spirit combativ „polaritate dialectică". Aceste două laturi sunt foarte bine evidenţiate critic în marile creaţii eminesciene: „Impărat şi proletar", „Epigonii", „Scrisoarea I", „Scrisoarea II", „Scrisoarea III". Deşi unii critici afirmă despre Eminescu că este „un atlet al pesimismului filosofic" sau „ un adept al ideologiei conservatoare", Septimiu Bucur are o părere total diferită despre marele poet român şi încearcă să aducă o serie de argumente ignorând ceea ce „comentatorii nemultumiţi" au afirmat. Acesta dedică în volumul său un capitol „Luceafărului poeziei româneşti" intitulat " M. Eminescu de la poezia socială la „Luceafărul"". Aici îşi expune argumentele remarcabile asupra spiritului eminescian afirmând că acesta este mult mai complex decât cred „iubitorii" de formulări schematice. Criticul Septimiu Bucur încearcă să cuprindă monografic în volumul său opera eminesciană parcurgând un lung excurs prin poezia şi proza marelui poet, descoperind elemente pentru o mai bună întelegere a universului acestuia.

Următorul clasic pe care Septimiu Bucur îl are în vizor este Caragiale, studiul despre acesta având deasemenea tentă polemică. Criticul nu este deloc de acord cu afirmaţia lui

George Călinescu care spune că dramaturgul „a cultivat lumea lui Caţavencu din curată simpatie de comediograf”[5] şi nu din spirit critic. Bucur este de părere că George Călinescu uită că şi scriitori mari din literatura română şi universală au avut idealuri politice şi că operele create au cu siguranţă frânturi din idealurile lor. Caragiale are un temperament complex cu moşteniri contradictorii rămânând mereu viu şi liber nefiindu-i niciodată teamă să se manifeste trecând cu uşurinţă şi cu orgoliu peste toate dificultăţile. Majoritatea contemporanilor lui Caragiale îl consideră un cabotin însă Bucur este de altă părere afirmând că trăsătura găsită de aceştia nu poate fi definitorie pentru caracterul caragelian deoarece este o notă frecvent întâlnită la creatorii de artă.

Astfel, studiile despre Eminescu şi Caragiale, în care autorul polemizează cu optica sociologizantă sau, respectiv, cu cea estetizantă dau întreaga măsură a adâncimii de gândire a autorului.

În studiul *Poezia lui Lucian Blaga,* criticul urmăreşte câteva dintre ideile-cheie ale filosofiei acestuia în formulările metaforice ale versurilor: certitudinea misterului de dincolo de raţiune şi de cuvinte, perceperea şi trăirea timpului, tragismul metafizic, obsesia morţii, „demonismul", funcţia revelatoare a metaforei, apartenenţa profundă la spiritualitatea românească etc. Opera lui Blaga a fost marea atracţie intelectuală a lui Septimiu Bucur, însuşi Blaga apreciind comentariile acestuia. Investigarea poeziei lui Blaga începe printr-o întrebare „E nevoie să cunoşti pe Blaga filosoful pentru a înţelege pe Blaga poetul?”. Criticul îl situează pe Blaga deasupra lui Nietzsche afirmând că “filosofia lui este o lumină preţioasă şi indispensabilă”[6] însă ceea ce afirmă Bucur nu putem spune că este adevărat, chiar dacă criticul nostru este un cunoscător aplicat al filosofiei lui Blaga. In studiul său, Bucur pătrunde în străfundurile universului blagian, săpând şi găsind interpretări proprii, demonstrând că poezia acestuia este una „a marilor elanuri vitaliste proiectate la scară cosmică şi a identificării eului cu universul elementar”.[7]” Lirica lui Blaga cunoaşte o evoluţie marcată de drama „tristeţii metafizice”, a omului problematic înstrăinat de secretele universului şi aspirând spre regăsirea echilibrului originar, sub semnul unui “mit al reintegrării”, într-un spaţiu ideal al mitologiei româneşti. Criticul nu fabulează în interpretarea poeziilor blagiene, nu inventează, lectura sa precum şi însemnările făcute fiind fidele, riguroase, aplicate.

Dintr-un sentiment de justiţie literară criticul mureşean şi-a îndreptat atenţia şi asupra poeziei lui Octavian Goga considerând că lirica sa cuprinde o bună parte din bogăţia sufletului românesc. In majoritatea poeziilor lui Goga tremură duioşia, jalea, plânsul. Această dispoziţie psihică impune poeziilor o structură dual: jale şi plâns demascator în prima parte şi nelinişte, ameninţare şi revoltă în a doua parte. Natura ia întruchipări religioase cu funcţii estetice. Poezia nu e dominată de relaţia cu Divinitatea, atitudinea poetului alimentându-se din demonismul romantic sau din satanismul simbolic. Poezia lui Goga e „ca un arbore prin care circulă seve noi şi personale”[8] şi e de admirat cum a reuşit acesta, în secolul dominat de eminescianism, să aducă un glas original şi puternic. „Puţini scriitori tineri din literatura europeană au stăpânit în aceeaşi măsură ca Goga arta de a pune forţa expresiei în slujba unei mari idei.”[9] In cazul lui Octavian Goga, Septimiu Bucur corectează reflectarea lui partial în conştiinţa literară. Poezia lui Goga fiind prea apăsat subordonată imperativelor unui moment istoric, uitându-se dimensiunile universalităţii sale, criticul dovedeşte imanenţa estetică a unei opera născute din răspunsul la contingent istorică,

[5] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941, p. 445
[6] Serafim Duicu în prefaţa *Banchetul lui Lucullus,* Septimiu Bucur, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, p. 14
[7] Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Brasov, 2005, p. 159
[8] Septimiu Bucur, *op.cit.*, p. 130
[9] *idem.*, p. 142

Septimiu Bucur intră în confruntare cu romanele lui Liviu Rebreanu unde face critică sociologică, tematică, genetică, tipologică, psihologică, literară. Rebreanu e de părere că un scriitor adevărat trebuie să trateze în opera sa problemele fundamentale ale poporului din care face parte. Criticul este foarte bine informat asupra biografiei autorului, este atent asupra detaliilor semnificative ce construiesc opera scriitorului descoperindu-le suportul psihologic. Tema centrală a romanelor lui Rebreanu este „ţăranul român de totdeauna şi de pretudindeni. Acestui ţăran, Rebreanu i-a adus un omagiu înălţător care s-a întrupat într-un admirabil monument de creaţie epică, un monument a cărui faimă a trecut dincolo de graniţele patriei întru cinstea pe deplin meritată a literaturii noastre moderne."[10]

Septimiu Bucur realizează o critică de mediere între operă şi cititor urmărind să-l iniţieze pe ultimul, această strădanie a sa putându-l situa printre personalităţile distincte ale criticii românesti contemporane. Acesta ţine să ridice valoarea scriitorilor luaţi in vizor pe cele mai înalte culmi exagerând uneori dându-ne chiar impresia că-i idolatrizează.

O cultură bogată, un simţ critic foarte bine dezvoltat, rafinament, frază seducătoare, judecăţi penetrante, foarte multă informaţie oferită, pasiune literară ce reiese din ideile expuse, într-un singur nume, Septimiu Bucur. Toate aceste trăsături ale personalităţii sale ne sunt evidenţiate în volumul conceput „Banchetul lui Lucullus", volum dedicat scriitorilor clasici, marilor valori ale literaturii române. Exprimându-se furibund, în numele unui „naţionalism integral", „sănătos", el crede că vehemenţa limbajului şi negarea generală pot fundamenta o nouă ordine socială. Desfiinţează dintr-un condei pe cei patru „titani ai cugetării iudaice: Marx, Freud, Bergson, Einstein" şi se arată profund scârbit de „patrupedele" de la „Sburătorul", de nulităţile de la „Viaţa românească" sau de lipsa totală de vocaţie vădită de T. Arghezi, G. Călinescu etc. pe care îi ameninţă. Rezumând, el proclamă „inexistenţa criticii româneşti" şi „caducitatea" literaturii autohtone.[11] Expresie a unei atitudini pozitiviste faţă de opera literară, studiile lui Bucur, însufleţite de febră polemică, beneficiază de o anume densitate şi rigoare a demonstraţiei. Trăsătura esențială a criticii lui Septimiu Bucur este viziunea sa integratoare, în care se poate întrezări "o soluție eliberatoare a sufletului modern care numai aşa se poate smulge din drama zbuciumatelor sale trăiri contradictorii." Neoumanismul care urmăreşte împăcarea eului cu armonia lumii este propriu şi lui Septimiu Bucur. [12]

Bibliografia operei

1. Bucur, Septimiu, *Banchetul lui Lucullus*: pagini de critică literară. - Ed. îngrijită, prefață și note asupra ediției de Serafim Duicu, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, 303 pagini (restituiri);

Bibliografie critică selectivă

1. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005;

2. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941;

3. Dragoş, Vasile, Boldea, Iulian, Monoranu, Mihai, Moldovan, Iulius, *Liceul „Al. Papiu-Ilarian" la 75 de ani*, Târgu-Mureş, 1994;

4. Duicu, Serafim, *Formele neliniştii*, Editura Nico, Târgu-Mureş, 2012;

5. Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, Evoluția criticii literare, 1926;

[10] *ibidem.*, p. 195

[11] http://www.crispedia.ro/Septimiu_Bucur

[12] Serafim Duicu, *Formele neliniştii*, Editura Nico, Târgu-Mureş, 2012, p. 480

6. Netea, Vasile, *Memorii*, Ed. Nico, Fundaţia Culturală ,,Vasile Netea", Târgu-Mureş, 2010, ediţie îngrijită de Dimitrie Poptămaş;

7. Papadima, Liviu, *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006;

8. Zaciu, Mircea, *Dicţionar esenţial al scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

ȘTEFAN VLĂDUȚESCU
University of Craiova

FLORI DE MUCIGAI / MILDEW FLOWERS – *THE MOST NON-EMINESCIAN VOLUME OF POETRY IN ROMANIAN LITERATURE*

Abstract: The study takes into account a basic change of hierarchy in Roumanian lyric: Tudor Arghezi's ascendant above Mihai Eminescu. „Mildew flowers" emerges as the most non-Eminescu's volume of poetry of the Roumanian literature. The research involves six conceptual instruments: the thematic figure, the poetic reverie, the lyric situation, the symbol, the mythologization and the vision. Relying on these it is first emphasized how, in „Mildew flowers", the textualizing and the poetic reverie has generated four symbols (the symbol of the nail, of the dark, of the wall and of the dizziness). Then it is a demonstrated how these have induced four figures of evanescence, of the slow disappearance (the figure of reclusion-of prison, the figure of the time anomaly, the figure of the calm sorcery and the figure of a raivy country) and how these figures are perceved as visions (of the reclusion-of prison, of the time, of the sorcery and of the rain). Finally it follows thas mythologization has emerged. It is concluded that, in Arghezi's work, the prisoner has become a myth, a dandy.

Keywords: Arghezi, Flori de mucigai, thematic figure, poetic reverie, lyric situation, symbol, mythologization, vision.

1. Tudor Arghezi's ascension

"Arghezi is, showed Eugen Simion, the most original poet whom we have produced us, Romanians, in the twentieth century" (Simon, 1984, p. 109). His work as the critic Gabriel Coşoveanu claims is "one of the great creations of the 20th century" (Coşoveanu, 2009, p. 90). Something new, we believe, came after 1975 Romanian poetry pantheon. To manipulate a Călinescian image, it is the fact that after 1975 Arghezi pass Eminescu in the second desk.

The most non-Eminescu of poetry volumes written in Romanian is *Mildew flowers*, metaphor of a world in fully evanescence. The same idea of the evolution of the critical reception for the two most important Romanian poets, the literary critic Ion Buzera asserts: "Arghezi is our first great poet noneminescian, as Macedonski is the first great poet antieminescian. Tudor Arghezi thinks and writes poetry totally in other mentalo-affective-cosmological structures than Eminescu" (Buzera, 2010, p. 112).

2. Concepts and work hypothesis

Our analysis requires six concepts: figure, poetic reverie, lyrical situation, symbol, mythologizing and vision.

Definition of thematic figure, the figure of thought in general, a constellation of tense images. After a definition of Franco Rella, in *Myths and figures of modern* (Rella, 1981, p. 134), the figure is "articulating, \traction and structuring pull together several images of thought." Figure is shown to be, therefore, an engram, a scheme - as Gilbert Durand (Durand, 1977, p. 72) - a fundamental condition of the spirit and form of sensitivity. We meet in a poem either sensitivity figures or figures of thought. The thematic figure concept, rarely used in Romanian criticism (see E. Simon, Ion Pop, Eugen Negrici, Lucian Raicu, Alexandru Călinescu şi Nicolae Balotă) has neither us nor west a finalized status.

The concept of figure can be met with different meanings in philosophy (at Ludwig Wittgenstein), in linguistics (at Louis Hjelmslev, A.-J Greimas, Maria Carpov) in

hermeneutics (at Paul Ricœur), in structural style (at Michel Riffaterre), in the philosophy of culture (at Franco Rella), in the old and the new rhetoric (the group M), in literary criticism (Jean-Pierre Richard, Roland Barthes, Gerard Genette, the Tel Quel Group) and in studies of painting (the Pierre Francastel and Dan Mihăilescu).

If the figure is a constellation of tense image, the vision is a linear series of images. Here is the definition of G. Călinescu: "a whole serie of images give a vision" (Călinescu, 1941, p. 725).

The poetic reverie, says Gaston Bachelard in *The poetics of reverie*, is "a state, a state of soul" (1974: 13). "Poetry, says Bachelard hereinafter, is the dreamer and his world. Briefly, with a vengeance, the reverie poetizes the dreamer" (Bachelard, 1974, p. 13). The poetic reverie is argued to be the state of soul produced by the poetry receipt.

Jean-Paul Sartre defines in *The Imagination* (1940), the situations as "different ways to refer to the real" (Sartre, 1969, p. 309). The situation would be, therefore, a way to refer to the real.

Finally, the concept of mythologizing comes from Carl Gustav Jung; he believes that "Mythology is the expression of a series of images by which manifests life archetypes. (...) Mythologizing means turning in the myth of a fact "(Apud Evans R. 1968: 32). So mythologizing would coincide with the myth constraining function assumpion, by a fact, by an image; this mythologizing is the foundation of the poetry. Myths, as a series of images, as "life archetypes", are some collective reveries. Mythologizing is about this also at Roland Barthes in *Mythologies* .

Our work hypothesis is that in the *Flowers of mildew*, the poetic spirit is in a limit situation. The limit situation produces a poetic reverie. The poetic reverie is manifested through images, and the images either mythologize or restructure in the vision and figures.

In practice of thematic figuring we used Jean-Pierre Richard's experience from *Poetry and depth*, *Eleven studies about modern poetry* and *Microlectures*, as well as that of Eugen Simion of *Romanian writers today* (vol. II) and *The Poet's morning*.

3. Existential situation

Arghezian creative spirit, Arghezian being spontaneously adopts an attitude of cruelty and aggression towards the world. The expectation and passivity lesson is unknown him. The universe is perceived to materially and temporally mode, not under a sacred code, but as an action induced by what Crişu Dascălu professor called the "profane code" (Dascălu, 2009, p. 32). Fully, Arghezian lyrical simulates a restless desire for power, it is a continuing and irrepressible challenge of the exterior. The tropisms and engram of this lyrical are amplified, sent to a repressive apparatus, we should say, deadly. Minimum sensation get through the way from insignificant to colossal: audible becomes deafening, flickering becomes blindness and fine tactile turns in tough tactile. It is a law and technique: everything is turned into painful, cruel, menacing.

Sensation cruelties are produced by a procedure that we should call balance by negative reaction; contents of this procedure is as follows: the creative spirit is unbalanced, in the creative process, to balance it must strike the outside, the world, the objects, to explode. Its reaction toward the exterior is destructive, it caresses to hit, it is sweet to be unforgiving.

In Nichita Stanescu, items will make corners and will terrorize the poetic spirit. In Arghezi, the poetic spirit terrorizes the objects, the outside. The Arghezian world is a world in terror. The terror that feels poetic spirit itself is a reflex of the terror that he himself exercise it. Poetry is born of loneliness, of uniqueness. The loneliness means unique. The Psalms means inability to be unique, to be alone: to not be alone, the poetic spirit makes and is himself God. So, God is creation and suffering of creative spirit. Antiquity convey the idea

that the gods are creations of human being. Arghezi pair this idea with a Nistzsche's idea : "there is no God, because I would not accept to be myself that one".

The Arghezian spirit is self, simultaneously, slave and master. The Nichitastănescian situation repeats it, in a way, the Arghezian one, writes Nichita Stănescu: "I pray to myself / I pray to be: / Show yourself".

4. Symbols and figures

Existential situation presented is the situation of *Mildew flowers*. Arghezian happiness is that one to terrorize the universe: he breaks up the world and remount it in reverse than would be normal to do. If he wants to be gentle, he will be unbelievably aggressive, and he wants to be cruel, he will be suave (Bold, 2005).

Suaveness and innocence are mythologized in *Mildew flowers* they trigger the fundamental poetic reverie, that from which derive the evanescence figures. Let us not forget that for Hjelmslev, the figure is also "a non-sign that enters in a system of signs, as part of" (Hjelmslev, 1967, p. 89).

Cruelty to Arghezi has an effect of suaveness of ingenuity. G. Călinescu in "*History of Romanian literature from its origins to the present*" in 1941 refers only the outside of things, "the artistic effect consist of capturing the suaveness under slum expression " (Călinescu, 1941, p. 730).

Some symbols presides the Arghezian reverie: the nail symbol, the wall symbol, the darkness symbol, and the dizziness symbol. All four of them are met in the poem that opens the volume *Flowers. of mildew*. The nail is the symbol of the effort to write, of the effort to be true. By the nail is written "book".

The book is modulated with two types of writing: a superhuman one, angelic, a writing of the text and the right hand, and another one subhuman, a writing of subtext and the left hand. In fact, it could make a simultaneous reading on the codes of all four symbols, considering that the "symbolic irradiation" noticed by Sorin Alexandrescu, to Arghezi acts in entire volume (Alexandrescu, 1971, p. 167-183). It might do a reading "stylistic redundancy" as advocated by Michel Riffaterre in *La production du texts* (Rifaterre, 1971, p. 259), a reading of the codes as do R. Bartehes in *S/Z* or even a projective reading of text in text; Our belief is that all these types of reading applied to the volume *Mildew flowers* would find the same figures: the evanescence figures.

The effects of symbols undetermine the functioning of the figures. The second and the third symbol are the symbol of the wall and of the darkness: "They wrote by nail on plaster / On wall of empty alcove / In darkness, in loneliness."

Loneliness is the fundamental situation at Arghezi. The wall symbolizes the weight and limitation of the writing, as well the producing thinking mobile. The wall does not want to be a "defensive retreat", we does not find in him signs to denote "the defense intentions or those of privacy" that assigns it G. Durand (Durand, 1977, p. 209). It is the symbol of isolation. The darkness represents as G. Durand shows, the time and the disorder, it has the " symptomatic value of anguish of the anguish" (Durand, 1977, p. 108-110). The Arghezi's darkness is pure in Sartrian sense "Pure, says J.-P. Sartre, i.e. without interference and without mercy" (Sartre, 1969, p. 356).

The dizziness, fourth symbol indicates the abolition of daily condition and integration in the hallucination, in the writing reverie and happiness.

The symbols undermine, but also modulates, at the same time, the figures; modulations occurring within isotopes that correspond them in semantic level. The figures belong still more of semiotic than semantic.

4.1 Figure of the time anomaly

The first of the evanescence figure is the figure of time anomaly. The hours are empty, the seconds are filled of time until to saturation: time expands or contracts. The temporality closed, broken: "neither the clock tower does not the what's the time" (*Two starvelings*). Time no longer relate to the clock. The Arghezian clock indicates the space hours and of suffering (Bold, 2007).

In the darkness and solitude, in isolation, the clock stops, fails or forgets to show time. The human time is his suffering time, is time of his situation in the Arghezian poetic universe. The Arghezian human consults an infinity of clocks, when they would want to consult himself; he is sick of time, she is sick of clocks. His disease is the lack of hours or the dissemination of hours in the dust. The genuine time of Arghezian human is "the beyond clock". The *The beyond clock* poem figures the anomaly: the time is time that is measured; there is not lived time, just only measured time "In heaven / Strikes the hour of bronze and iron. / In a star / Strikes the velvet hour. / Near regale epitaph / Strikes the sound of time of dust. / This night, sister. / It never strikes any hour "(Arghezi, 1980: 148-149).

Mildew flowers are flowers that never flourish: for them the time anomaly is definitive. "The language, and in this sense Heidegger and Hörlderlin are right, is its most dangerous good" (Heidegger quotes and comments Höderlin on the essay *Hölderlin and the essence of poetry* in Heidegger M., *Origin of the artwork*, 1982, p. 195).

The clock of every object from nature is the clock of his fundamental living: there is not only one time in the universe, but as many times as many items. This is the Arghezian anomaly. In the poem *At bowling*, time of poetic self lives with the fear of confrontation with objects time: "The clock kept silent stunned". The poetic procedure for obtaining the time anomaly is called by Hugo Friedrich "dislocated attribute " (Friedrich H. 1969: 216).

The Arghezian being knows no time, because his time is a time anomaly. Nietzsche illustrates the night of the time anomalies (we quote by the Italian edition of his works, "is part of the night in which the solitary will say: listen, now time has stopped. In all nightly vigils (...) it proves a strange sense of amazement (...) a species too short or too long, in short, the impression of a time anomaly (...). From one to three of the night do not have the clock in brain (...) at that time of night where there is no time " (Nietzsche,1964, p. 254 and p. 256).

4.2 Figure of a rainy country

In *Spleen and ideal* by Baudelaire we meet the following lyrics: "I'm like a king of a rainy country / rich, but helpless, young and yet old."

The horologe, the clock shows the random time of day and of the nature fascinated by sunset. Time is consuming the life: the world has no needed reason to exist. Mildew flowers brings us with mind to the rain mechanisms at Bacovia's *Lake dwelling*. Isolation, anxiety and decay that is producing the rain are mechanisms, poetic tools, i.e. elements of a figure.

Every figure of the rain is a figure of the slow shock. At Arghezi rains throughout history, people are crowding, they are destroyed, they are killed and fall in love under the rain. The rain umbrella saves from extinction both rain and history. The darkness itself seems to rain, when the rain falls in the dark. Symbols irradiate figures: "It was dark. The rain was beating far, outside "(Arghezi T., 1980: 118).

Rain is an effect of darkness. In rain, the night density decreases. Is it right to say that the entire volume seems to be written in the rain and darkness, the two dense states of matter. The rain and darkness had limits: here it rains, outside, not; here it is darkness: beyond is day.

The rain and darkness function such as poetic housing, such as prisons. The Arghezian poetic spirit is locked in the rain and darkness.

The living and writing time is the same time with the prison time: "In the cold and mud / Pass thieves in convoy, in twos, / By chains crawl at foot / Working sort of sweat marshes / Broth is ready. / It's evening. It's rain "(*Dinner*) (Arghezi, 1980, p. 121).

What is mythologized in *Mildew flowers* is the thief, the inmate. "Arghezi shows Nicolae Manolescu (Manolescu, 2008, p. 626), legitimates artistic, but also moral, the trivial periphery of the thieves, gypsies and convict. "The Arghezian inmate is a dandy, a figure of the lost time. He is fundamented Arghezian hypostasis, he is candid man (rather subject of a candor reveries), he is the man without memory, the subject of an oblivion reveries. He fights with the time in one way: forgetting. Any blame should satisfy him, forgetting short it. Sure, the thief is a hero who finds the paradise in the lost time. For he is true, that who loses wins. He can be free only if waste the time.

The vaults is for poetic spirit, the cell, the prison, the time which struggle through transition weight. The themes of this volume are burdened by a strange feeling: that of security in punishment. Arghezian punishment is a curable disease.

The prison is the "magic mountain" of *Mildew flowers*, and "the magic mountain" is the reverie that produces the closure constellation. Non-communication is an obsession that modulates the images in rainy country figure. The feeling of evanescence constitutes the security system of the Arghezian world. It creates the image of an absence without salvation. The gray and rainy world, here time stands raining and to destroy: "The rain beat in tent well / (...) Beat the citadel of sky and moon" ("Gypsy Camp": Arghezi's gypsy camp illustrates the rain itinerary).

4.3 Figure of calmness sorcery

The status of rainy country is the status of the world evanescence. Under the terror of looking, the world seems to cover of wizardry, everything loses its contour, the profile, limits and essence. The figure of calmness sorcery crowded the images of metamorphosis under the pressure of unfinished. Things with limits and full of mystery have uncertain status, undecided; incantation invalidate their uncertainty. Normal things are ripe, mature. "Raw tools" of sorcery give their innocence, candor, return them to the fundamental reverie, as in poetry *Lache*.

The Arghezian prison, because it can be rewritten, re-imagined, because it is an existential situation, it is not a hell. (A contrary view is Nicolae Balotă in chapter regarding *Mildew flowers* of his book Arghezi - Balotă N.: 215-247).

Calmness sorcery is, above all, *Unprofessional pussy* (analyzing isotopes of this poetry teacher Emilia Parpală express an interesting point of view and confirmatory, 1984). Calmness sorcerers are also *Rada*, and *Tinca*, and *John John*.

4.4 Figures of the prisons

Darkness looking destroys the communication. The tragedy of the modern world is manifest impossibility of experience transmitting. The Arghezian prison, effect of closing in the dark is the geometric locus of non-communication. Here everyone is a monad, each is closed itself. Death is the only way of communication: "In the cellar with the dead, John is beautiful, / Lying naked on stone, with a tender smile" ("Ion Ion") (Arghezi, 1980: 126).

The night monster kills without mercy; the walls close any communication gate. The Arghezian human time is the time in which it is not possible sedimentation and experience transmission, because sensations succeed without filling the hours and stop in the resonance moment. The communication channel has been amortized. The existential report gives the poetry *Two starvelings* in which a prisoner is lacerated by a dog in their fight for food, while the other inmates bet this victory. Arghezian humanity is inhuman. According to Michel Foucault, the prison serves as a "machine to turn individuals" (Foucault, 2005, p. 293). At

Arghezi, the prison is not the place where people are locked to expiate a guilt, prison is a form of solitude and reflection. It is not a changing environment, but a meditation one. On the other hand, the place where inmates stay is not only a reflex of internal feelings. Every man makes his own prison. "The enclosure, shows Eugen Simion, has opposite effects: protects, but also reinforces the feeling of loneliness" (Simon, 1976, p. 78).

The Arghezian technique returns always the poems goal to the dark zone, to imprisonment and darkness, to the loneliness zone of the world. In poetry, humanity specialize; "human life" as a poetic figure, says Geoffrey Hartman in *Poetry Semantics* (1979), is a midpoint, indeterminate, situated between two poles which "threatens constantly to make to disappear" (Ricœur, 1969, p. 325).

Evanescence images interpose between what Paul Ricoeur called in the *Conflict of interpretations* the "desire to be and the effort to exist". The only human desire in the evanescence regime is the desire to be. To exist suppose a consciousness and an introspection that world evanescent destroy them.

At Arghezi does not exist internalization: love equates to destroy him. Creative spirit loves too much the objects create to not cancel. Just so he feels really creative. The Arghezian creation, under evanescence pressure, has a dual action to make history: to make it and to destroy it. A broken world is still a world.

5. Conclusions

In *Mildew flowers*, the creative spirit, the Arghezian being is in a difficult situation, in prison, in suffering in solitude. Suffering produces a reverie of innocence, of candor and solitude in which irradiate magnetic four symbols: of the nail, of the darkness, of the wall and of the dizziness. These symbols undetermine and modulate the functioning of the figures. These symbols would turn over a proactive reading, non-violent figures in vision. The loneliness reverie structures and articulate images under tense in four figures of evanescence, the slow disappearance: the figure of time anomaly, the figure of the calmness sorcery, the figure of the rainy country and the figure of closing. A critical signs that vision perceive figures: view time, witchcraft, rain and closure.

Evanescence has in this volume a statute of permanence, it is a hybrid sensation: of the disappearance and weight, of effort into extinction. The world in evanescence does not disappear, it lives its evanescence It mythologize the status of hybridization and inmate image, of the thief. At Arghezi the inmate is a myth, a dandy.

"Mildew flowers" has a recurrence and recovery effect of tradition and of experience of a world in dissolution: that of the prison. We have to imagine Arghezi clear and confirmatory, like any writer. He got on to convey an incommunicable experience and thus to impulse us to reflection.

References

S. Alexandrescu (1971). *Simbol şi simbolizare. In Tudor Arghezi interpretat de*. Bucureşti: Editura Eminescu.

T. Arghezi (1980). *Versuri*. Vol. I. Bucureşti: Editura Cartea Românească.

G. Bachelard (1974). *La poétique de la revêrie*. Paris: PUF.

N. Balotă (1997). *Arte poetice ale secolului XX*. Bucureşti: Editura Minerva.

N. Balotă (1979). *Opera lui T. Arghezi*. Bucureşti: Editura Minerva.

Iulian Boldea (2007). *Sacru şi profan în poezia lui Tudor Arghezi*, in The proceedings of the European integration- between tradition and modernity congress, volume number 2, 2007, p.114-124.

Nicolae Panea (2012). *Antropologie Culturală Americană*. Craiova: Editura Universitaria.

Ion Buzera (2010). *Proximităţi critice III*. Scrisul Românesc.

Iulian Boldea (2005). *Istoria didactică a poeziei româneşti. Perspective analitice*. Braşov: Editura Aula.

G. Călinescu (1941). *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Bucureşti: Editura Fundaţiilor Regale.

Ion Buzera (2004). *Proximităţi critice*. Scrisul Românesc.

Gabriel Coşoveanu, (2007). *Lecturi transversale*. Scrisul Românesc.

Ioana Andreea Mircea (2013). Istorii literare româneşti între tradiţie şi modernitate. *Logos, Universality, Mentality, Education, Novelty Section: Philosophy and Humanistic Sciences*, (1), 391-409.

Gabriel Coşoveanu (2009). *Discursul critic integrator*. Craiova, Fundaţia-Editura Scrisul Românesc.

Dumitru-Mircea Buda, (2012). Ways of Reception Regarding the Works of Lucian Blaga. The Issue of Mystery. *Journal of Romanian Literary Studies*, (2), 113-118.

Crişu Dascalu (2009). Aspiraţie şi revelaţie. *Studii de Ştiinţă şi Cultură*, (17), 31-34.

Mircea A. Diaconu (2002). *Poezia postmodernă*. Aula.

G. Durand (1977). *Structurile antropologice ale imaginarului*. Bucureşti: Editura Univers.

R. Evans (1968). *Entretiens avec C-.G. Jung*. Paris: Gallimard.

Florea Firan (1975). *De la Macedonski la Arghezi*. Scrisul românesc.

M. V. Buciu (2003). *Panorama literaturii române în secolul XX: Poezia* (Vol. 1). Scrisul Românesc.

M. Foucault (2005). *A supraveghea şi a pedepsi*. Piteşti: Paralela 45.

H. Friedrich (1969). *Structura liricii moderne*. Bucureşti: E.P.L.U.

Gabriela Gheorghişor, Lumina şi tenebrele–teme şi simboluri în imaginarul oniric ionescian. *Analele Universităţii din Craiova*, 302.

M. Heidegger (1982). *Originea operei de artă*. Bucureşti: Editura Univers.

L. Hjelmslev (1967). *Preliminarii la o teorie a limbii*. Bucureşti: Centrul de Cercetări Fonetice şi Dialectale.

Nicolae Manolescu (2008). *Istoria critică a literaturii române*. Piteşti: Paralela 45.

F. Nietzsche (1964). *Opere*. vol. III. Milano: Adelphi.

E. Parpală (1984). *Poetica lui Tudor Arghezi. Modele semiotice şi tipuri de text*. Bucureşti: Editura Minerva.

Iulian Boldea (2011). *Romanian Literary Perspectives and European Confluences*. Éd. Asymetria.

F. Rella (1981). *Miti e figure del moderno*. Parma: Pratiche.

Crişu Dascălu (1986). *Dialectica limbajului poetic*. Ed. Facla.

Eugen Negrici (2011). *Iluziile literaturii române*. MintRight Inc.

P. Ricœur (1969). *Le conflit des interpretations*. Paris: Seuil.

J.-P. Sartre (1969). *Teatru*. vol. II. Bucureşti: E.P.L.U.

Eugen Simion (1984). Scriitori români de azi, I-IV, Ed. Cartea Românească.

Acknowledgment: This work was partially supported by the grant number 33C/2014, awarded in the internal grant competition of the University of Craiova.

IOANA MIHAELA VULTUR
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

FEELINGS AND WORDS IN FLORIN IARU'S POETRY

Abstract: Florin Iaru brings into question the size of the daily comic heroes, the outspoken ironic lyrics. Lyrical tension exceeded here normal levels. But nevertheless, his work is in the public mains. This is due to the great influence of Caragiale's writings, his comic most likely. The poet revitalizes the universe in question, making it far and equate it with him. He does nothing more than through a chatty, ironic, relaxed and uninhibited slang language to transcribe the street representation in a succulent and juicy orality. Hence the spontaneity and expressiveness of the language used in text, means depicting the picture of reality which is carefully treated in a prosaic lyricism.

Keywords: ironic, chatty, orality, spontaneity, expressiveness

Deconspirarea convențiilor literare și spiritul ludic ne întâmpină încă din primul *Cântec de trecut strada*, grație puternicei note de teatralitate, subliniate de către Ion Pop în *Jocul poeziei*. Avem un *flash-back* avangardist, atât ca modalitate de expunere a textului în pagină, cât și a conținutului ideatic, un conținut care cultivă ironia, văzută ca singura modalitate de distanțare de mizeriile vieții. Un adevărat joc discursiv este înființat pe un mecanism parodic de a privi realitatea. Poezia lui Florin Iaru este gândită în mișcarea spațiului lingvistic al vremii. Ea nu îmbrățișează cantonarea logosului politizat. Din contră, lirica sa apelează la permutări, deformări și juxtapuneri de cuvinte, toate înglobate într-o mantie a exprimării colocviale. Acest aspect determină, favorizează chiar, focalizarea pe un discurs real, al cărui punct de plecare îl reprezintă observarea spectacolului comico-tragic al vieții cotidiene: „ORICE PĂLĂRIE / trece strada. / SOBE CALORIFERE / traversează și el. / CIRCULAȚI PE PARTEA OPUSĂ / îi salută cu țoiul sonor. / lângă stâlp, la semafor. / ÎNCĂRCĂM BRICHETE / CU GAZE STILOURI / își caută nevasta la coafor".[1] Ideile sunt exprimate simplu, poezia debarasându-se de tot ceea ce este redundant și focalizându-se pe elemente banale și cotidiene. La fel ca la Ion Caraion sau Mircea Dinescu, și poezia lui Florin Iaru coboară în stradă și se cristalizează într-o poezie „dramatică", una „apropiată de arta spectacolului".[2] Ea devine consecința înregistrării faptului imediat. Dacă poezia lui Dinescu era șarmantă, cea a lui Iaru este declamativă, strigătoare, însă la ambii dăm peste acea vorbire deșucheată. Versurile iau naștere dintr-un limbaj denotativ, direct, un limbaj care creează impresia, uneori, de aglutinare și discontinuitate a ideii poetice. Dorința democrației se răsfrânge și asupra vocabularului, el revenind în vecinătatea avangardei. Disidența poetului este vizibilă peste tot, așa cum se întâmplă și în *Comunicat*. Distingem aici un amestec al stilurilor și al formelor literare: o înnodare a literaturii înalte, a celei de consum și a celei de divertisment: „din ceas dedus" crește un ierbar, mâinile se fac ciur, „-Mergeți cu bine, fetii mei!, - Sunt deștept, Mițule", sfârșit negru pe alb, „lucrurile se spală pe mâini, cine fuge se duce degeaba". Așa cum s-a consemnat, substratul liricii sale este unul de sorginte caragialiană, idee împărtășită atât de Eugen Simion, cât și de Ion Pop, drept urmare, „caragialismul este la Iaru o dimensiune ontologică, nu literară".[3] Clasica așezare în pagină

[1] Florin Iaru, *Cântece de trecut strada*, Ed. Albatros, București, 1981, p. 9.
[2] Andrei Bodiu, *Direcţia 80 în poezia română*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000, p. 96.
[3] Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, p. 98.

este abolită, textele fiind împrăștiate pe foi, versul alb este suprem, poezia sa devenind o antiteză a modelului impus. Toate temele și motivele arhicunoscute sunt demitizate grație plasării poeziei în viața poetului. Florin Iaru nu face altceva decât să bricoleze „o lume cu logica dereglată grav, prizonieră a automatismelor verbale, pradă clișeelor, unui verbiaj proliferant și steril”.[4]

Poetul își camuflează cu multă dibăcie și atenție melancolia, ascunzând-o în spatele ironiei textuale. Este un subterfugiu la care apelează eul liric ori de câte ori se simte copleșit. Poezia este văzută ca fiind singura cale de evadare din realitate: „De ce mă joc? Simplu! Îmi place, sunt liber, lumea jocului e lumea mea, lumea triumfurilor mele”.[5] Joaca vine să dilueze tensiunea lirică, amestecând trivialul, banalul și semnificantul, rezultând astfel fotografia unei lumi caricaturale: „Iubita mea aleargă prin orașul de mușama / de la cimitirul de fontă la morga de catifea” (*Marile etaje*). La fel ca Mircea Cărtărescu, Florin Iaru se folosește de tehnica fotografică în momentul creației. Amplele secvențe lirice sunt efectul fotografierii realității cotidiene și transpunerea ei scriptică într-o „poezie vorbăreață”, după cum o catalogheză Nicolae Manolescu într-un articol din *Convorbiri literare*, numărul 46 din 1990, *Coșmarele lui Pierrot*. El transpune, în glumă, ceea ce vede, utilizând un limbaj colorat, unul care zgârie. De la real până la artificial este doar un pas, unul pe care poetul pășește manierist: „Ea era atât de frumoasă / încât vechiul pensionar / se porni să roadă tapițeria / scaunului pe care ea a stat. / [...]În schimb era atât de frumoasă / încât și câinii haleau / asfaltul de sub tălpile ei” (*Aer cu diamante*). Alteori, această poezie a cotidianului degenerează într-un grotesc de tipul celui întâlnit la personajele lui Urmuz. Creaturile mecanomorfe le regăsim și aici: „Iată locul acțiunii: / toboganul ascuțit ca o lamă / zidul morții ca maxilarul sfărmat / roata mare pisând monoton / al 99-lea cap. / [...] Ei doi aveau o singură spinare / patru picioare / două prelungiri de fier / ca mânerele nemernicei mașine de tuns” (*Duelul*).

Un alt element care atrage atenția este reprezentat de limbajul-colaj, folosit în textele sale. Poezia se țese, concomitent, dintr-un limbaj stradal, unul neologic și altul literar, aclimatizând, cu ușurință, anglicismele. Creația câștigă în coloratură, demascând o lume pestriță, un spectacol carnavalesc, demn de a fi pus în scenă: „Pentru realitate gura mea e o croitoreasă” (*Duelul*). Actul verbalizării devine un joc al potrivirilor, al „modei”, dar și al camuflărilor. Asemănător modei care presupune reinventare continuă, șoc, avangardă, literatura trebuie să se ghideze după același principiu. Acest aspect reprezintă și o modalitate de a deconspira convențiile literare. Poezia intră într-o altă dimensiune, reușind să dărâme zidurile prestabilite și permițând mixajul între genuri și stiluri. *Duelul* traduce un astfel de experiment, fondat pe o bucurie a jocului și a dorinței de amuzament. Epicul, liricul și dramaticul se completează reciproc: avem acțiune, subiect, personaje, narațiune, așezare versificată, indicații scenice, dialog și o posibilă împărțire a textului în acte. Moștenirea literară este reorganizată și înzestrată cu noi valențe, ea fiind adusă la zi cu gustul lumii.

Același stil sobru, înalt, flecar este păstrat în toate cele trei volume de poezii. Familiara oralitate a limbajului constituie, din nou, un condiment primordial în constituirea textului și a mesajului poetic. Înnodarea interjecțiilor, onomatopeelor, limbajului stradal, a termenilor de jargon, a cuvintelor și expresiilor populare, a neologismelor și a arhaismelor constituie adevărate delicii lexicale, elemente care transpun vivacitatea poeziei, astfel că „subiectul poetic pare ... a fi mereu într-o stare de solicitare urgentă a fantazării...” .[6] Florin Iaru își păstrează, astfel, calitatea de a vorbi artistic. Latura estetică este nelipsită din scrierile sale, ea fiind obținută printr-o firească îmbinare a ironiei cu parafraza și caricatura: „Știu că e de necrezut, dar chiar azi dimineață / l-am văzut pe Todor Jikov cu legume în piață. / Era un

[4] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 415.
[5] Florin Iaru, “Cum să dai în mintea copiilor”, în *Dilema*, nr, 543, 2003.
[6] Ion Pop, *Jocul poeziei*, p. 420.

cetățean cumsecade, încântat de ardei și de roșii. / Lângă el, Janos Kadar controla cocoșii, / gâscanii, rațele, claponii, curcile la grămadă".[7] Politicul este ridiculizat printr-o coborâre a sa în cotidian și banal, în comun și nesemnificativ, punctul de maximă încordare constituindu-l portretul cizmarului, alias Nicolae Ceaușescu. Ironia derivă de pe urma asocierilor dintre marile și emblematicele figuri ale liderilor comuniști cu ocupații de o speță joasă.

Discursul devine un uragan de cuvinte care exprimă dezacord, ruptură, sentimentalism, criza, sațietate, bulversând orice dat al existenței. Florin Iaru sucește și răsucește, contorsionează, amplifică și prelungește firescul în nefiresc printr-o joacă liberă, degajată, a posibilității cuvântului. Indiferent de contextul în care este transplantat, cuvântul vorbește și exprimă. În acest scop, poetul apelează, nu de puține ori, la un artificiu ludic. El decupează cuvântul sau expresia din contextul ei firesc, din domeniul principal, pentru ca apoi să o lipească într-un cu totul alt decor, dar care, surprinzător, se și potrivește. De fiecare dată, transplantarea este una reușită: Lazăr, Magdalena, Pilat, Gheorghe, alături de Nea Costică, ingineri și mecanici, oferă un spectacol printre boi și șurube, mașini Diesel, vagoane, semn al dispariției mitului creștinesc: „La o masă mare, frumoasă, întârzii și sunt / Beau cu voi, mâncăm, râdem, ne pișcăm. / Disprețul luminează spaima atomului frânt".[8] Desacralizarea elementelor religioase este evidentă și în ultima secvență, care denaturează scena biblică a Cinei cele de taină. Coșmarul vieții de zi cu zi este un joc *De-a waţi ascunselea* între adevăr și minciună. Jocul combinatoriu este repetitiv, antrenând elemente noi și elemente vechi, deja consacrate, într-o parodie impecabilă. Multe dintre poemele sale deconstruiesc imaginea clasică a liricii prin concentrarea pe narativitatea creației - prezența personajelor, a firului epic, înlănțuirea evenimentelor - prin angajarea libertății prozaice, amestecul dintre genurile literare și focalizarea pe limbajul ghiduș, stradal. Ideile sunt servite, astfel, pe garnitura unui limbaj contorsionat, unul care ironizează, la culme, *high fidelity*. Înalta fidelitate, perfecțiunea, adevărata inteligență, toate acestea își pierd valoarea într-o astfel de societate: „E mare High. Dar și mai și-i / frumoasa lui Fidelity" (*High fidelity*). Poetul insistă asupra stângăciilor printr-o aducere a acestora în prim-plan; ele nu sunt nici pe de parte evitate. Din contră, Florin Iaru recurge la o îngroșare voită a spectacolului dizgrațios, deformând caricatural realitatea, în adevărate parodii: „-Ce faci aici, Albă ca zăpada? / -Trotuarul fac, lupule, numai trotuarul. / - De ce și pentru cine, puicuțo? / - Pentru nimeni – a răspuns fetița cu chibrituri - / pentru nimeni și pentru bunica" (*High Way Fidelity*). Poeziile sunt alcătuite, acum, dintr-o suită de reasamblări amuzante de cuvinte și expresii preexistente, aruncate într-un joc poetic. Moștenirea literară este adusă și reinterpretată în actualitate, găsindu-se o echivalare fiecărui element. Jocul parodic superior se particularizează prin rescrierea ironică a stilului vechi. Romantismul este cel mai în vogă. Idilicelor descrieri de natură, poetul le opune „combinatul aprins / și cerul oranj", iar tandrele și suavele gesturi de iubire devin căderi contaminate „în brațe / de acrofobia iubirii" (*Mașini portocalii, zburătoare*). Amărăciunea lui Alexandrescu și evocarea gloriosului trecut sunt anesteziate de injectarea șarjei cotidiene într-o subiectivitate halucinantă, particularizată în *Adio. La Galați*, un nou text scris în cheia lui Caragiale.[9] Pe aceeași idee merge și Mircea A. Diaconu, semnalând „un discurs de personaj caragialian, stupid și canalie, ingenuu în tembelism".[10] Nimic utopic în relatare, totul se rezumă la consemnarea faptului brut, văzut sesizat în exprimarea folosită, una care abundă în exclamații, interjecții, expresii cotidiene, proverbe. Cauza generoasă a eului este oferită în schimbul unor invective ultragiante. Înscenarea romantismului nu se rezumă doar la parodii. Pe lângă

[7] Florin Iaru, *Înnebunesc şi-mi pare rău*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 24.
[8] Idem, *La cea mai înaltă ficţiune*, versuri, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 77.
[9] Ion Pop, în *Jocul poeziei*, îşi argumentează afirmaţia dat fiind faptul că percheziţia securităţii este transpusă prin acelaşi registru burlesc, limbajul discontinuu şi haotic al personajelor lui Caragiale, la care se adaugă sintagma de început a poemului, *Căldură mare!*.
[10] Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Braşov, 2002, p. 91.

acestea, Florin Iaru recurge și la parafrazări, „schimbând măști după măști, dar mai ales suprapunându-le într-un joc arlechinesc ce dublează comicul și umorul cu fața mai elegiacă, gravă a sensibilității”.[11] Cel mai elocvent exemplu este cunoscutul vers „Fruntea de gânduri mi-e plină”, a lui Eminescu, după cum subliniază Ion Pop, vers pe care poetul îl asimilează într-un *haiku* ludic: „Capul meu cade / pe / mașina de scris / [...]fruntea de rânduri mi-e plină” (*Haiku mine peste muntele Fuji*). Reveria nu se mai produce la lumina lumânării, inspirația fiind oferită de elementul mecanic – mașina de scris. *Adio. La Galați* nu se oprește doar la o reinterpretare a romantismului. Ceea ce urmărește poetul este expunerea unei realități dure: atenta supraveghere polițistă de către regimul comunist, pentru ca finalul să îl încheie în stilul începutului *Amintirilor* lui Creangă: „Mai bine despre poezie să vorbim, despre / această inutil amărăciune”.

Nonconformismul avangardist stă la baza creării textului poetic. Degajarea, verbală și ideatică, retrogradarea datului și a clasicului, prin ample spectacole bufonice, sunt doar câteva mijloace de scindare față de masă. Creația devine una nevrotică, o boală care se manifestă în text la nivel socio-lingvistic, prin intermediul unei teatralități exponențiale. Caragialismul liricii sale este, după cum a remarcat critica literară, frapant. Aceleași probleme cu Mitici, stimabili și călduri mari, aceeași vervă și același limbaj deficitar sunt folosite pentru a sancționa fanfaronada. Contrastul dintre formă și fond este transpus tot prin intermediul unui umor inefabil. Toată agitația comunistă este identificată cu tumultul lumii pestrițe a lui Caragiale. Temele grave degenerează, la rândul lor, în spectacole hilare, scamatoricești. Moartea, personificată, devine un veritabil bufon: „moartea bătând orizontul cu mii de regrete / pe când traversa strada în mâini, în dinți / distrând trecătorii cu glume violete. / - Viiineeee – mă anunța / moartea deșurubând lumea din gazeta de perete / vine pe sârmă, stimabile, dar vine, băiete!” (*O ieșire la mare*).

Florin Iaru readuce în discuție dimensiunea eroi-comică a cotidianului, în versuri de o ironie fățișă. Tensiunea lirică și-a depășit nivelul normal. Însă, cu toate acestea, opera sa are priză la public. Acest lucru se datorează marii influențe a scrierilor lui Caragiale, a comicului său. Poetul repune în valoare acest univers, aducându-l până în prezent și echivalându-l cu acesta. El nu face altceva decât, prin intermediul unui limbaj flecar, ironic, relaxat, argotic și dezinhibat, să transcrie reprezentația stradală, într-o oralitate suculentă și mustoasă. Toate aceste elemente generează, la fel ca în cazul lui Cărtărescu, bazarul lexical sesizat de Gheorghe Perian. De aici rezultă acea spontaneitate și expresivitate a limbii utilizate în text, mijloace care redau realitatea radiografiată și atent tratată într-un lirism prozaic, demitizant.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ:

1. Iaru, Florin, *Cântece de trecut strada*, Ed. Albatros, București, 1981
2. Iaru, Florin, *La cea mai înaltă ficțiune,* Ed. Cartea Românească, București, 1984
3. Iaru, Florin, *Înnebunesc și-mi pare rău*, Ed. Cartea Românească, București, 1990
4. Iaru, Florin, “Cum să dai în mintea copiilor”, în *Dilema,* nr, 543, 2003
5. Bodiu, Andrei, *Direcţia 80 în poezia română*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2000
6. Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Braşov, 2002
7. Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, ediția a II-a, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006
8. Simion, Eugen, *Scriitori români de azi,* vol. IV, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1989

[11] Ion Pop, *Jocul Poeziei*, p. 419.

LIDIA GHIULAI
University of Oradea

OCTAVIAN PALER IMPRISONED BETWEEN LIFE AND MYTHS

Abstract: Caught up between mythology and biography, Octavian Paler questioned the purpose of life and death, dressed up the solitude's garments and investigated the need of the inner self. Split up by his desires to live the life yet to analyze it, he was tormented as well by the urge to redesign the inner self through doubts, fears, hopes and ideals – all of this in order to find out how it is built up a destiny and which its characteristics are.

Keywords: confession, life, solitude, destiny, torments

„Nu muntele pe care urmează să-l escaladezi este cel ce te va obosi, ci pietricica din pantof" (Muhammad Ali în *Mai mult decât un erou*, apud Helen Exley, *365 de idei înțelepte pentru fiecare zi*, București, Ed. HelenExley.com, 2013) Un astfel de gând poate părea bizar în contextul unui studiu asupra operei lui Octavian Paler, și totuși când am dat peste el nu am putut decât să mă gândesc la scriitorul acesta care, prins în el însuși, nu face altceva decât să escaladeze îndoieli și mirări cum puțini cutează să o facă, chiar dacă uneori am senzația că există fragmente de nesiguranță care-l obosesc și-i încurcă jocul de idei în care s-a lăsat ademenit de fantasmele mitologice (și nu numai). Să fie el un narcotizat de idei, un calofil sau un vânător al idealului? Ori e oare un abil gânditor și un deschizător de drumuri? E greu de spus care dintre cele două ipostaze-l (sur)prinde mai bine. Și tocmai de aici pornește mare problemă a scriitorului, căci este unul dintre puținii care s-a lăsat prins în închisoarea propriului sine fără posibilitatea de a fi absolvit de ea nici prin viață (ca om), nici prin Idee/ poveste (ca artist). A fost mereu frământat de existența „ceva"-ului pe care-l simțea și totuși nu reușea să-l definească până la capăt, a iubirii pentru viață (mărturisită de atâtea ori cu un patos demn de admirat!) și a fricii de moarte (pe care a recunoscut repetat, ca și cum ar fi încercat să scape astfel de ea).

Octavian Paler a încercat să intre din timp (biografie) în eternitate (mit/ poveste/ idee), dar nu cu gândul de a renunța la vreuna din cele două dimensiuni, ci de a jongla artistic între cele două planuri ale existenței. Consecința, periculoasă pentru ființa interioară, este că ele trebuie să coexiste atâta vreme cât omul trăiește în istorie, căci mitul singur nu poate fi îndeajuns pentru a făuri un destin. Eternitatea are nevoie de timp pentru a fi un deziderat. Și astfel, scindarea a devenit necesară. Cum altfel să fii autorul unor *Aventuri solitare* dacă nu încercând întoarcerea la mit printr-un cumul de idei... idei trăite prin fiecare por!? Singura șansă de supraviețuire a spiritului este rescrierea poveștilor după cum dictează subiectivitatatea interioară. Când piramidele ori Parthenonul ne-ar face inima să bată la fel în fiecare dintre noi și mintea să înțeleagă aceleași mistere, unde ar fi măreția lor și unicitatea noastră? Probabil că dacă omul ar da jos de pe piedestal miturile, s-ar îmbogăți spiritual cu o lume interioară reconstruită conform sufletului său. Octavian Paler nu înțelege și nu dorește, totuși, prin re-gândirea miturilor, o abordare subiectivizată și turnată după scopul – poate uneori mârșav – al ființei umane, ci o redefinire și o restructurare a vieții prin găsirea cât mai multor soluții care să poată aduce eliberarea de sub povara unei predestinări. Frământarea cea mai mare a scriitorului este așadar ieșirea de sub firul rece țesut de istoria cotidiană și intrarea în eternitate prin asumarea destinului, dar a unuia făurit prin puterea interioară, nu prin împrejurările exterioare. Măcinat mereu de gândul că nu i-a permis vieții sale să devină întru

totul destin, jonglează cu idei aparent (sau uneori într-adevăr) paradoxale în majoritatea cărților și în confesiunile în care, de-a lungul anilor, a acceptat să se „risipească". Poate că, până la urmă, alternarea și uneori amestecarea celor două dimensiuni sunt esențiale pentru un scriitor care spune că iubește viața chinuit de disperarea morții în suflet și imediat după aceea, la distanță de două pagini, insinuează că, de fapt, doar moartea trebuie admirată dacă într-adevăr vrei să trăiești.

Și iată-ne, așadar, luând cu asalt Arcadia lui Octavian Paler să vedem din ce este ea făurită... din viață sau din poveste? Ori dintr-un amestes suav, dar periculos, al celor două? Vreau să fac aici distincția între ceea ce mi se pare că înseamnă pentru scriitor, pe de o parte, viața și ce este, pe de altă parte, povestea. Viața este, în primul rând, iubire față de tot ceea ce este aparent frumos și ușor de atins. O iubire care nu împinge la cercetare, ci la admirare. Este plăcerea de a privi apusul unui soare fără nici o dorință de a-i descifra culorile, mirosul, gustul ori sunetul. E bucurie. Pe de altă parte, povestea este iubirea față de tot ceea ce este înfășurat în mister etern, încă nedibuit de nimeni. O iubire care obligă la cercetare și apoi, dacă descoperirea e demnă, duce la adorare. Este totodată fascinația în fața oricărui detaliu, a fiecărei idei. E jocul cu umbrele și cu nepipăitul. Octavian Paler a iubit atât viața cât și povestea și din acest motiv n-a avut tăria să fie definitiv subjugat de niciuna dintre cele două. A fost un păpușar care a avut mereu, pe aceeași mână, două marionete pe care a încercat să le facă să-și joace rolul pe rând, dar nu a reușit. Când viața (timpul, trăirea, simțul) ar fi preluat controlul, povestea (destinul, polemica, intuiția) intra și ea în scenă discret, cerându-și vama. Cu siguranță dacă este ceva la acest scriitor care să fie greu de făcut, nu este nici mărturisirea, nici formularea întrebărilor, ci puterea de a lua decizii ferme, finale. S-a ferit mai mereu de ele pentru că aduceau cu sine o condamnare la moarte – moartea opțiunii de „a face" și de „a fi" altfel: niciodată nu a uitat că alegerea nu presupune existența a două posibilități, ci e mereu vorba de o pierdere: „nu puteam alege decât ce anume vroiam să pierdem" (Octavian Paler, *Don Quijote în Est*, p. 133).

Refuzul de a alege își are rostul lui, pentru că atâta timp cât se poate îndoi, există și o altă posibilitate: aceea de a se înșela. Și aici nu mai avem frica de ratare, ci bucuria de a ști că undeva, ceva nu poate fi ales, ci destinat. Dar nu predestinat, căci omul nu este predestinat, spune Octavian Paler, decât în măsura în care acesta alege. Singurul lucru care-l împinge în brațele pre-destinării e faptul că și-a exprimat o opțiune definitivă. Or scriitorul respinge ardent această pre-destinare la o biografie banală. Nu. Acest lucru îl înspăimântă. El caută posibilitatea de a alege din mai mult de două posibilități trecătoare, el caută eternitatea. Prin confesiune, prin sondare și scindare între cele două euri – unul solitar și unul solidar – și prin arta de a *se* scrie cu sinceritate. Spre exemplu, *Mitologiile subiective* ne prezintă o viziune profundă, extrem de intimă și sinceră asupra vieții, a destinului și a condiției umane într-o lume populată de nenumărați sfinxcși cu surâs sardonic care pândesc la tot pasul gata să sfâșie chiar și pe cel care știe răspunsul, dar ezită cât pentru a clipi... E greu de apreciat care dintre eroii antichității a fost cel mai îndrăgit de către autor, deoarece întreaga lume a miturilor l-a fascinat, l-a măcinat și l-a deschis spre căutarea răspunsurilor sincere (e drept însă că Oedip și Sisif îi frământă gândurile mai des decât alții). În Elada lui Octavian Paler, linia dintre ficțiune și realitate este extrem de vagă, insesizabilă chiar, iar personajele există din dorința celui care-i trezește la viață prin cuvintele sale. Totuși nu sunt sub puterea unui autor *deus ex machina* care să le refacă destinul mitologic, ci sunt ele însele o astfel de putere pentru scriitor: îl dirijează pe acesta spre un mod nou de înțelegere a lui însuși, a artei, a lumii și nu în cele din urmă a vieții. Parafrazând o observație a lui Daniel Cristea-Enache (din prefața volumului *Mitologii subiective*), am putea spune că eroii acestor *Mitologii...* sunt de fapt câteva propuneri de cum se poate alege viața dintre firele de nimicnicie pe care sfincșii se silesc cu orice preț să le pună între noi și aflarea răspunsului. Nu există tristețe prea multă în aceste eseuri pentru că ele nu sunt clădite pe observații finale cu caracter de sentință, ci oferă

perspective care eliberează personajele din corsetul preconcepțiilor adunate de-a lungul secolelor. Astfel, eroi precum Prometeu, Sisif, Oedip ori Icar sunt justificați prin însăși tragicul destinul lor. Pe de altă parte, cei care au un destin măreț (să luăm de exemplu pe Ahile și Tezeu) sunt priviți dintr-un unghi ușor ironic și distant: oarecum favorizați de soartă, ei nu au făcut decât să aleagă între două căi care oricum i-ar fi dus, într-un moment sau altul, la împlinire. E vorba, de fapt, de eroii și antieroii unei Elade care nu interesează prin realitatea istorică, ci prin posibilitatea existenței ei. După cum însuși mărturisește, Octavian Paler nu e preocupat de zei, ci de ceea ce se poate ascunde sub măștile lor. El urmărește care sunt trăirile personajelor, gândurile și rațiunile pentru care au procedat într-un anume fel. Nu e filosofie în discursul scriitorului, e doar o încercare de a înțelege organizarea unei lumi care există în fiecare dintre noi, o Eladă în care sub masca mult-discutatelor fapte se ascunde resortul care le-a determinat. Elada nu este în ultimă instanță un tărâm mitologic populat cu zei, eroi și antagoniști de la care să învățăm cine suntem și cum să ne comportăm, ea este o șansă pe care fiecare dintre noi o acceptăm sau refuzăm: De fapt, în „Scrisoare domnului Burckhardt" (am în vedere capitolul întreg din volumul *Scrisori imaginare*, pp. 63 – 78), Octavian Paler ne și sugerează că s-ar putea ca minunata Eladă să fie doar „o nostalgie" a unei posibilități. (pp.68 – 69). Pentru a ne fi paradis, e necesar să ne-o imaginăm ca pe un viitor, altfel am avea de-a face cu un paradis tragic. O astfel de mutare ar însemna însă renunțarea la nostalgia a ce a fost. Să inventăm atunci dorul pentru ceea ce n-am trăit încă?

„Romantic al inutilității" (după cum se autodefinește în vol. *Viața ca o coridă*), scriitorul are mereu nostalgia de a lupta cu himerele chiar și când sorții par împotrivă. Prin excelență un Don Quijote al gândului, avem de-a face cu un îndrăzneț care, deși știe că luptă cu morile de vânt, o face dintr-o dorință arzătoare de a lăsa în urmă un cuvânt care să producă schimbarea. După cum ni se sugerează – prin epistolele lui Andrei – și în cartea *Don Quijote în Est*, „orice biografie ajunge să fie, în cele din urmă, o patrie, pe care o târăști după tine și de care nu te poți rupe." (p. 47) De multe ori scriitorul face exces de sinceritate, lăsându-și gândurile să zboare nestingherite spre subiecte care pot atrage oprobiul celorlalți, dar aceast fapt nu-l sperie pentru că el știe că numai vorbind poate exorciza răul. Scrisul se dovedește așadar un bun leac care, deși amar uneori, aparent are puteri vindecative. Singurul dușman cu care se confruntă cel ce se mărturisește este nimeni altul decât el însuși: memoria, amintirea, vanitatea și prejudecățile sale... Cuvântul scris, confesiunea, amintirea, biografia nu vindecă într-un final, ci toate la un loc îl îmbolnăvesc de viață pe scriitor și îl conștientizează de valoarea clipelor. Nu teama de ieri, ci speranța de azi aduce eliberarea de sub blestemul unei obsedante tânjiri după Rubicon. Dacă mergem chiar mai departe, la *Viața ca o coridă*, discursul despre coridele spaniole nu este pentru Octavian Paler decât un pretext de a polemiza cu el însuși despre viață, destin, iubire și literatură – amestecate de-a valma într-un tom de amintiri stârnite de gustul sângelui din arena vieții. Ca într-un flux proustian sunt invocate, prin diferite întâmplări, amintiri din copilărie, din Arcadia și Rubicon.

Poate că frământarea între viață și poveste începe să clocotească abia în volumul *Deșertul pentru totdeauna*. Octavian Paler începe să aibă conștiența iminenții morții și a gustului amar al pulberii, al *vanitas vanitatumului* aceste lumi. Într-un alt volum premonitoriu, *Autoportret într-o oglindă spartă*, scriitorul se întreabă în ce măsură poate fi singurătatea o opțiune valabilă pentru a anula fiorul nehotărârii între timp și destin, între viață și poveste, între iubire și moarte. În volumul ultim amintit, scriitorul se ocupă, cu fermitate și sinceritate, doar de frământările sale interioare, căci, până la a fi dator cu-o moarte, omul e dator și a se înțelege pe sine – asta pentru a justifica harul de-a fi existat sub soare. Autoreferențial, scriitorul aduce și acum în discuție episoade din viața sa. Nu se poate desprinde de ceea ce a trăit sau nu la timp, după cum ține să amintească de nenumărate ori. Rar cu gândul la viitor, este copleșit în permanență de amintiri – un Don Quijote pe dos, în această privință. Se hrănește constant și se definește pe sine prin prisma deciziilor luate sau

amânate (până, vai!, e prea târziu pentru ele), a hotărârilor refuzate și a celor care, o dată luate, s-au adăugat destinului său. Singura mângâiere de care are parte la bătrânețe este că a avut „bucuria de a trăi" autentic fiecare experiență cu aviditatea celui care știe că numărate-i sunt clipele acestei vieți... Ajuns la sfârșit, își dă seamă că „acum, prefer doar ceea ce începe!" (*Autoportret într-o oglindă spartă*, p. 217) Câtă resemnare și disperare! A iubit viața și mereu s-a simțit pedepsit pentru asta chiar dacă nu de o entitate exterioară, ci probabil chiar de natura sa solitară. Volumul acesta prefigurează oarecum și confesiuni pe care scriitorul i le va face, trei ani mai târziu, cu câteva luni înainte de moarte, într-o amplă corespondență literară lui Daniel Cristea-Enache (e vorba despre volumul *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*)

Nevoia de confesiune a lui Octavian Paler izvorăște din necesitatea de a se arăta sieși prin analiză interioară a gândului și a sentimentului. Există în credința populară ideea că numirea unui demon conferă încă de la început putere asupra lui tocmai prin faptul că i se cunoaște numele, puterea și sursa. Această gândire apare și în scrierile creștine, dacă e să facem referire la Domul Isus Hristos, care, întotdeauna când are de-a face cu puterea demonică, o invocă fără preget pe nume, ca pentru a-i revela toate secretele și a o putea submina, dezbinând-o împotriva ei însăși (mă refer aici în special la întâmplarea descrisă în Evangheliile după Marcu 5:1-20 și Luca 8:26-39, în care Hristos îi cere demonului – care pusese stăpânire pe om –, în mod explicit și fără drept de apel, să-și spună numele.) Octavian Paler, bun cunoscător al Bibliei, acționează la fel în privința zbuciumului său: numește frica de care este stăpânit, spune pe nume frământărilor sale și astfel speră că va avea putere asupra răului și îl va exorciza (prin scris, bineînțeles). Dar tot nehotărât a rămas în privința daimonilor săi, căci nici frica, nici singurătatea, nici iubirea de viață sau înțelegerea morții nu l-au eliberat, ba dimpotrivă. Dacă bătrânețea-i o haină grea și uzată, dar singura dispobiliblă la un moment dat, singurătatea e singurul veșmânt obligatoriu și permanent pentru cel care (se) caută prin scris. Octavian Paler le-a purtat pe amândouă, mai ales dacă ne gândim că, oricum, a debutat literar destul de târziu, la mijlocul vieții sale, poate tocmai pe când intra în marea frământare a spiritului... Singurătatea, prima povară, este dublată în ultimele scrieri și de haina bătrâneții, care-i acutizează simțurile și îl face să le resimtă pe amândouă, purtate parcă în carne vie. Octavian Paler își asumă întotdeauna destinul de singuratic oscilant între disperarea de a înțelege viața și dorința de a o iubi. Pentru că undeva, pe drumul de cunoaștere a vieții, ajungi să n-o mai poți iubi – și viceversa... Scriitorul se luptă în permanență cu această sfâșiere între polul cunoașterii vieții (prin sine) și cel al iubirii. Poate cea mai grea sarcină a celui care-l citește pe Octavian Paler este aceea de a se desprinde de vorbele scriitorului, de a-și mai regăsi cuvintele în fața vieții – pentru că acesta pare a le fi încercat pe toate. A-l comenta pe Octavian Paler este aproape un exercițiu nebunesc pentru că în fața unor cugetări atât de sincere și fățiș necruțătoare orice gând ulterior nu face decât să diminueze forța eliberatoare a cuvântului „potrivit" pe care scriitorul îl găsește pentru a-și numi daimonii. Însă și acest exercițiu îndrăzneț este necesar pentru că el are menirea de a ni-l dezvălui, din frânturile risipite de scriitor prin volume, pe cel care se luptă cu morile de vânt ale ideii știind că nu poate birui destinul, dar și-l poate asuma cu demnitate. În această ordine de idei, am observat că Octavian Paler reușește în interviurile acordate de-a lungul anilor să se risipească puțin câte puțin, timid, dar mereu sincer și spontan în mărturisire și constant în vehemența de a-și judeca defectele. E o bună metodă de a afla care sunt deșerturile în care a poposit și cât nisip și-a strâns în traistă. Scriitorul se dezvăluie, la șaptezeci de ani, același melancolic dintotdeauna: „eu am început cu certitudini și sfârșesc cu îndoieli" (într-un dialog cu Iosif Sava, *Radiografii muzicale,* p.59).

În permanență frământat, prins în chingi și stârnit de singurătate, Octavian Paler declară – poate cea mai tristă, dar credibilă și necesară – durere a sa: „Viața mea a fost, dacă vreți, un șir de inițieri succesive în singurătate" (Ibidem, p. 63). Cu toate acestea nu ezită, câteva fraze mai jos, să se autodefinească drept „un solitar ratat" care a iubit viața, prin

urmare lumea. Prin zâmbetul său enigmatic, scriitorul a dovedit nu de puține ori că participă „cordial" la viață, împotrivindu-se astfel mascaradei care poate fi, pe alocuri, chiar viața însăși. Ultimul volum al lui Octavian Paler, cel al conversațiilor cu Daniel Cristea-Enache, ne prezintă și el un scriitor trist, singur și disperat în fața morții. Pentru ultima oară, vedem lumea copilăriei prin ochii unui bătrân care a alergat după himera a ceea ce a avut, conștient că nu va mai regăsi ceea ce a pierdut la granița adolescenței (și anume credința desăvârșită în mit). Volumul se constituie oarecum și ca un jurnal interior al lui Octavian Paler care e vizibil frământat de sine însuși și de sfârșitul pe care-l presimțea. Cu ultimele răsuflări, de adâncă sinceritate, încearcă să-și răspundă nedumeririlor, angoaselor, dar și speranțelor (puține) ce le avea la capăt de drum. Mi-aduc aminte că atunci când am citit acest volum, imediat după *Viața pe un peron*, am rămas cu un gust amar: ce tristețe să fii un om atât de plin de vlagă intelectuală și totuși să duci cu tine în mormânt căutări de-o viață întreagă, în care, mai multe decât a se regăsi, Octavian Paler s-a adâncit până în smârcurile disperării din care niciun solitar nu mai poate ieși – pentru că nu are cine să-l ajute. A fost dintru început nehotărât între ceea ce *trebuia* să aleagă și ceea ce *voia*. Ajung astfel la concluzia că literatura este cea mai periculoasă formă de sinceritate sau de ipocrizie, pentru că prin ea fie avem curajul să ne mărturisim în totalitate, fie ne macină frica de a ne dezvălui nouă înșine și lumii, ceea ce ne obligă atunci să ne ascundem sub masca ideilor. Octavian Paler este, fără niciun dubiu din partea mea, sincer până la capăt în frământările sale. Mărturisesc însă că uneori am vaga senzație că scriitorului îi place să se ascundă și sub masca unor frământări care nu au alt scop decât de a-i ține preocupați pe cititori până el își termină gândurile, ascuns printre aforismele aruncate ca șopârle. În toate volumele lui Octavian Paler, adevărații eroi sunt cei care, deși sfâșiați și întemnițați în ei înșiși, n-au ales definitiv nicio variantă. Cei care s-au jertfit, prin nehotărârea lor, pentru a fi modele. Cei care, fără a ieși din timp, au lăsat destinul să-i frământe.

Bibliografie:

Helen Exley, *365 de idei înțelepte pentru fiecare zi*, București, Ed. HelenExley.com, 2013

Iosif Sava, *Radiografii muzicale. 6 serate TV cu: H.-R. Patapievici, Octavian Paler, Nicolae Breban, Aurel Stroe, N. C. Munteanu, G. Pruteanu*, Iași, Ed. Polirom, 1996, pp. 57 – 91.

Octavian Paler, *Autoportret într-o oglindă spartă*, pref. de Ion Simuț, ed. a 3-a, Iași, Polirom, 2010.

Octavian Paler, *Aventuri solitare: două jurnale și un contrajurnal*, pref. de Paul Cernat, ed. a 2-a, Iași, Polirom, 2008.

Octavian Paler, *Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, ed. a 2-a, Iași, Polirom, 2012.

Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna*, pref. de Dan C. Mihăilescu, ed. a 2-a, Iași, Polirom, 2009.

Octavian Paler, *Don Quijote în Est*, pref. de Sanda Cordoș, ed. a 2-a, Iași, Polirom, 2010.

Octavian Paler, *Mitologii subiective*, pref. de Daniel Creistea-Enache, ed. a 3-a, Iași, Polirom, 2009.

Octavian Paler, *Scrisori imaginare*, ed. a 5-a, Iași, Polirom, 2010.

Octavian Paler, *Viața ca o coridă*, pref. de Cosmin Ciotloș, ed. a 2-a, Iași, Polirom, 2009.

VERONICA ZAHARAGIU
"Petru Maior" University of Târgu-Mureș

DIMITRIE STELARU AND THE ECSTASY OF THE DISCOURSE OF HEIGHT

Abstract: Scopul prezentei lucrări este acela de a arata cum poetica stelariană este condusă de două axe spaţiale: când domină axa orizontalităţii, discursul poetic este unul claustrofob, condamnat să suspine, nostalgic, spre un dicolo al poeziei; pe de altă parte, atunci când poetul aplică strategia verticalităţii, poezia capată amploare, evadând din manierismul plat de factură clasico-romantică, iar când înaltul este completat cu dimesiunea adâncului, poetul ajunge cu adevărat la autenticitate.

Keywords: horizontal, vertical, poetic discourse, height, depth.

În *Poetica spaţiului*, Gaston Bachelard îl cita pe Lescure, care afirma că un artist nu creează aşa cum trăieşte, ci trăieşte aşa cum creează[1]. Conform preceptului, biografia nu ar fi decât o nouă formă a operei, nu cauza, sursa de inspiraţie, materialul pentru artă, ci un simplu efect al acesteia. Axioma ar trebui să i se aplice, într-un oarecare fel, şi lui Dimitrie Stelaru, faimos în literatura română poate mai mult prin biografia sa decât prin opera poetică. Poetul însuşi ţese împreună, minuţios şi laborios, biograficul şi esteticul într-un mit poetic propriu, definit prin faimoasele versuri „*Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea/ Noi n-am avut alt soare decât Umilinţa./ Dar până când, înger vagabond, până când/ Trupul acesta gol şi flămând?/ Ne-am răsturnat oasele pe lespezile bisericilor,/ Prin păduri, la marginea oraşelor/ Nimeni nu ne-a primit niciodată, /Nimeni, nimeni...*" (*Înger vagabond*). Figura poetului neînţeles, a damnatului, a blestematului chinuit de arta sa este conturată respectând toate cerinţele motivului, iar poza romantică a geniului va fi developată în multe alte poezii, deşi poate nu la fel de teatral şi de majestuos ca aici. Cu siguranţă, biografia lui Stelaru conţine numeroase elemente boeme şi toată receptarea critică – cea prezentă nu face nici ea excepţie – face trimiteri la ea, reluând, îndeobşte, două descrieri emblematice ale poetului: cea făcută de E. Lovinescu, cu ocazia primei lecturi publice a poeziilor de pe hârtii mototolitite scoase de Stelaru dintr-un trenchcoat fără vârstă, la cenaclu, şi cea a lui Eugen Jebeleanu, care evocă episodul botezului poetic al lui Stelaru, din D. Orfanul sau D. Petrescu-Orfanul în D. Stelaru, pe când poetul îşi vindea, prefigurând, ironic, marketingul direct, placheta de versuri prin localuri fanate. Emil Manu rezumă, poate, cel mai pregnant, biografia uimitoare a poetului, definind-o ca „elogiul boemei absolute"[2].

O cauzalitate unilaterală şi clară dinspre poetic înspre biografic nu poate fi, desigur, demonstrată, oricât de conştient şi insistent şi-a creionat Dimitrie Stelaru biografia, în poezie, proză ori viaţa reală. Aici, ca şi alte cazuri, influenţele sunt alternative şi deopotrivă de fecunde. Nu aceasta este direcţia prezentei cercetări; scopul ei este să studieze strategiile discursive care permit închegarea universului spaţial stelarian, raportul dintre categoriile aproapelui şi ale departelui, ale adâncului şi ale înaltului, precum şi dinamica orizontalului şi a verticalului, pe urma imaginilor poetice care scot în evidenţă raportul dintre eul liric şi universul poetic de care se înconjură.

[1] Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, translated from the French bz Maria Jolas, with a new Foreword bz John R. Stilgoe, Beacon Press, Boston,1994, p. 44
[2] Emil Manu, *Eseu despre generaţia războiului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 18

Prim-planul poeziei lui Stelaru este cel care i-a marcat destinul, personal şi poetic: boema îndoielnică, sordidă, lumea dezolată în care eul lumpen se învârte fără rost. Un hiatus axiologic şi estetic îl separă de semenii săi. Aici, „*oamenii mă numesc beţiv*", „*Vagabonzi, hoţi, nebuni. Lepădaţii noroadelor*", semn clar al lipsei de înţelegere, de comunicare, între eu şi ceilalţi. Conştiinţa diferenţei e acceptată în acest caz cu indiferenţă aproape, cu nepăsarea celui care ştie, implicit, că există şi un dincolo care îi poate asigura liniştea şi împlinirea. Semnificativ, dincolo capătă nu doar o coloratură spaţială, ci şi temporală: versurile lui Verlaine, cel numit „*Zeu şi prieten*" sunt sortite să reziste, ca şi ale modestului confrate într-ale poeziei, „*milenii treisprezece*" (*Verlaine*). De cele mai multe ori, revolta sfidătoare şi orgolioasă este atitudinea predilectă, iar diferenţa este exprimată în termeni ireconciliabili, amintind clar de antiteza romantică: „*Stelele mele sunt clare şi rănite/ de noroiul vostru*", „*Până când rătăciţi viermi,/ Până când sorbiţi neştiutori steaua?*". „*Sunt o trestie sfâşiată de vânt/ În mijlocul mlaştinii răioase*", „*Eu m-am născut profet/ în ţara anilor,/ în deznădejdea secolului douăzeci*", „*Lăsaţi-mă risipit între porci -/ Pentru ei putrezesc. Om nou*".

Eul îşi cercetează lumea îndeaproape, cutreierând pe străzi, schimbând locuinţe, aziluri, culcuşuri temporare în natură, un univers fără mister dar, paradoxal, straniu prin lipsa de familiaritate: „*După ce umblasem zbuciumat, întreaga zi ca un câine-/ După atâta jale arsă în rugăciunele mele/ Pentru o murdară bucată de pâine;/ De pe străzi aurite, cu babe zgârcite şi rele,/ Spe mucegăitul meu palat murmurând mă-ntorceam*" (*Poem cerşetor*). Spre deosebire de alţi boemi, Stelaru nu îşi găseşte împăcarea în viaţa de noapte a oraşului ori într-un grup elitist de artişti aleşi, care să-l ferească de lumea străină şi meschină. El e singur şi tot singur cutreieră oraşul, noaptea la fel ca şi ziua, indiferent de anotimp, neobosit sau, dimpotrivă, extenuat de căutare: „*Sunt atât de singur în lume/ Ca un Dumnezeu fără cer/ Fără oameni şi fără dragoste/ Cum numai eu sunt./ Femeia care vinde opium/ A căzut lângă un arbore flămând./ Sunt atât de singur, Dumnezeule,/ Că-mi aud rădăcinile/ Cum se întorc în pământ, / În pământ şi în moarte*" (*Singur*).

Eul liric îşi caută aici sensul, fără să-l găsească nicăieri. Semnificativ, una dintre reprezetările de sine reparatorii preferate ale poetului este aceea a stelei – simbol al departelui, al unei lumi necunoscute, atât de vizibilă şi, vai, de misterioasă (reparaţia e mereu măgulitoare pentru orgoliul inflamat al poetului), iar una dintre imaginile stelei este de: „*albă stea călătoare*". Periplul neîncetat, căutarea obstinată pare să fie menirea eului în lumea aproapelui: „*Mă furişez printre ziduri seara şi dimineaţa/ cu năluci blânde în mâini şi tălpi de hârtie/ ca să nu-mi înăbuş visul aţipit/ sub coapsele galbene de lună*" (*Casa*). Poezia nu îi este înţeleasă, iar semeni – a se citi egali – nu va găsi. Visul e singurul semn pe care îl are al lumii de dincolo. Poetul trăieşte tot mai mult, prin proiecţie, într-un plan îndepărtat care uneori îl recunoaşte şi-l aduce aproape, ca luna care îi îngăduie intimitatea („*visul aţipit/ sub coapsele galbene de lună*"). Din fiinţarea dincolo vin şi himerele („*năluci blânde*" în această poezie, alteori „*sfâşietoarele himere*"), semn al recunoaşterii de care beneficiază dincolo, ca fiinţă aleasă, demnă de tărâmul poeziei. Faţă de ele, poetul se comportă, aici, ca un mucenic, cu blagiene „tălpi de hârtie", ocrotindu-şi grijuliu visul privilegiat. El rămâne doar cu „vestigii din altă lume, într-adevăr a sa. Poetul este purtătorul unui mesaj secret adus, fără conştiinţă foarte limpede, de dincolo"[3].

Alienarea e tot mai profundă, însă. Eul liric pare un străin în lumea aproapelui, a familiarului, prin care bântuie căutând semne ale recunoaşterii. Atracţia unui dincolo al artei, al misterului, e tot mai profundă, părând să-i absoarbă nu doar lumea interioară, ci întreaga fiinţă ce îşi pierde reperele fizice ale propriului univers: „*Aici e casa mea? Trei porţi, eu sunt a patra/ Şi nici un fir de piatră (...) Toate în casă câte sunt – furtunoase./ Şi te îngheaţă*".

[3] Lucian Raicu, „Poezia lui Dimitrie Stelaru", studiu introductiv la Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 20

Semnificativ, versurile fac parte din poezia *Casa mea*. Casa, simbol al intimităţii, al siguranţei şi protecţiei, este, din contră, ameninţătoare la Stelaru. Nu doar realitatea externă îi e străină, ci şi propriul univers interior se simte ameninţat de furtunile şi frigul cotidianului. Spre deosebire de alţi romantici, care îşi găseau adăpost şi alinare în casa ori odaie, spaţiu sigur şi predilect pentru reverie, vis, aşadar, şi pentru creaţie, Stelaru este aruncat şi din acest ultim bastion al apartenenţei la o lume concretă, deşi interiorul, casă, dormitor, nişe adăpostite unde poetul poate visa în libertate nu sunt niciodată prezente ca atare în poezia stelariană. Poetul nu găseşte materialul poetic nici în sine, nici în casă – simbol tot al intimităţii – nici în dimensiunea apropiatului. Pentru el, poezia e dincolo, mereu dincolo, în afara sa. Mărcile spaţiului sigur, al intimităţii autentice, sunt aici porţile, semne ale dorinţei de evadare. Mai mult, eul însuşi se reprezintă tot ca o poartă, dublu simbol, al deschiderii spre dincolo şi al închiderii aproapelui, dar şi al ofrandei de sine, în imaginea poetului-receptacul al poeziei.

Când apare, casa onirică e una coşmarescă: „*în dimineaţa aceasta m-am trezit lângă Maria-Maria./ Pe scândurile patului pline de/ de păduchi şi de sânge/ Şi am sorbit nepăsarea ca o otravă/ Şi am scuipat în castronul cu terci*” (*Maria-Maria*), discursul poetic dezvăluie, alteori, autoironic, „*mucegăitul meu palat*” (*Poem cerceşetor*).

Ceea ce urmează, firesc la un poet care îşi strigă şi îşi cultivă neapartenenţa, nepotrivirea, cu o insistenţă apăsătoare până la monotonie, este identificarea mijocului evadării. Spre deosebire de mare parte a boemei, Stelaru nu vede o soluţie în „paradisurile artificiale”, soluţia temporară, poate prea meschină şi, oricum, pusă la dispoziţie de o lume pe care o dispreţuieşte –or poetul e prea orgolios să primească ajutor din afară, de la semenii săi. Calea pentru evadarea sa, canalul de comunicare cu departele e unul complet natural şi, cu necesitate, unul care confirmă statutul său de ales: „*Iar mă învălui, întunericule, iar/ îmi torni în ochi glacială nepăsare,/ Mâhnitul tău drum e fără hotar/ Mirajul lui mă vântură şi mă doare./ De m-ai învălui pentru totdeauna, de m-ai strivi/ Ca pe o pasăre sălbatică a Timpului/ Dintr-o insulă neauzită/ Întunericule, apropiatule*” (*Întunericul*). Astfel, pe măsură ce eul liric îşi rosteşte monoton litania îndurerată şi invocă moartea, discursul soteriologic îşi face datoria şi transformă, ca un descântec, departele şi misteriosul în apropiat şi familiar.

Alteori, departele se refuză, punţile de comunicare sunt ridicate şi eul rămâne abandonat, cu presimţirea unui departe misterios la care nu mai poate ajunge. Între aici şi acolo se întinde o prăpastie pe care eul nu o poate traversa. De orice parte a ei s-ar afla, se simte străin, abandonat, ireversibil separat de artă, aici şi de alteritate şi înţelegere, dincolo: „Aici *suntem noi oamenii blestemaţi./ Acolo cine e?*” (*Aici*). Un hiatus pare să separe chiar eul liric, înstrăindu-l de sine însuşi: „*Dacă mă caut nu mă mai găsesc*” (*Aici*), semn că şi interioritatea se supune aceluiaşi proces inexorabil care separă tot ce înseamnă poezie de non-poezie. Identitatea personală se şterge încet, până când singura condiţie ontologică posibilă e aceea de poet. Atunci, când în fiinţa poetului nu mai rămâne nimic personal, când e locuit doar de zeu, de muză ori de inspiraţie – toate trimiteri la o poetică clasică -, creaţia poate deveni cu adevărat universală şi îşi poate, astfel proiecta cântecele ca pe „*un arbore uriaş*”, ce acoperă pământul cu „*flori albe şi negre*”, unele „*mai eterne în splendoarea lor decât ochii idolilor,/ Decât Dumnezeul arzător, vijelios şi adânc*” (*Arborele*).

Dacă pe axa orizontală categoriile aproapelui şi ale departelui sunt iremediabil separate, într-o lume plată, monotonă şi ostilă, atunci când universul poetic se completează cu axa verticalităţii, apare cu adevărat o nouă dimensiune, atât pentru ontologia obiectivă, cât şi pentru cea subiectivă, penru că abia ea va aduce un autentic sentiment al imensităţii şi va dezvăkui, într-un discurs poetic în aparenţă previzibil şi fatalmente manierist, un sâmbure de autenticitate şi măreţie. Orizontalul – lumea în care e condamnat să fiinţeze eul liric – devine tangenţial cu verticalul, dimensiunea care permite eului liric să se manifeste liber şi, mai ales, să-şi găsească, expresionist, măsura: „*Eu sunt profet/ Şi vă aduc o pădure în ochi -/ O pădure în care nici o fiară nu răzbate./ Pădurea mea e ascunsă între văi albe,/ Copacii sunt plini de*

sevă/ Şi înalţi, mai înalţi ca munţii./ Pădurea mea vibrează la orice adiere./ Eu sunt pădurea. Sufletul meu./ Voi sunteţi vânturile" (*Eu sunt pădurea*). O constantă în poezia stelariană este supralicitarea imaginii reparatoare a eului, poet ignorat în lumea plată, care îşi găseşte adevărata măsură în expresia verticalului. Deloc întâmplător pentru dorinţa obsesivă de reparaţie, imaginea care va domina axa verticală va fi aceea a înălţimii, expresie a raţionalului, a conştientului, şi prea puţin aceea a abisului, semn al sondării continue a propriilor adâncimi[4].

Poetul pare prea puţin dispus să se adâncească în sine, căutând poezia în afară, semn al unei poetici nu atât romantice, cât aproape clasice. Figurile, imaginile predilecte ale poeziei sale, de un manirism facil, sunt, pe de altă parte, tot atâtea mărci ale adevăratului registru al poeziei (conform concepţiei clasice), *sermo gravis* sau *sermo sublimis*. Normativitatea strictă a ceea ce se cuvine să fie limbajul poeziei la Stelaru îl obligă să prefere susul sau înaltul, josului sau cotidianului, pe care îl străbate ca pe o vale a plângerii, când întreaga sa poetică, chiar şi pseudonimul literar ales, îl atrage spre înalt. Acolo unde colegii săi de generaţie proclamau „Noi vrem să rupem cu acest trecut plin de suavităţi şi să-i dăm poeziei brânci în viaţă", instalându-se confortabil cotidian şi familiar, cel puţin la nivelul limbajului, dacă nu şi al realităţii istorice, acolo unde ei reduceau prăpastia clasică dintre conţinut şi formă în poezie, Stelaru face notă de o strălucitoare şi maiestuaosă discordanţă, cultivând cu bună-ştiinţă şi cu insistenţă o poietică nobilă şi distinsă.

Abia atunci când uită de obsesia romantică a Geniului şi-a poetului damnat, ca şi de prerogativele sale de profet ori înalt oficiant pe templul Poeziei, atunci când se uită pe sine în model, poate impresiona Stelaru prin forţa imaginilor şi prin intensitatea sentimentului poetic, al abandonării totale în şi pentru poezie. Verticalul devine atunci o axă dinamică, în care înălţimea şi adâncimea se confundă. O imaginaţia poetică materială va crea, în universul poetic al lui Stelaru, forme paradoxale ale eternului, noi elemente ale permanenţei, în care înălţimea va avea un corespondent şi în adâncime, iar sus şi jos devin categorii relative şi alternative: „*Coboară spre văile albe ale lunii/ Dintre brazii tulburi ai munţilor/ Şi nu vorbi. E atât de înaltă lumina/ Că toate cuvintele se topesc în ea*" (*Poezia)*, sau: „În *florile, în frunzele cântecelor mele e viaţa mea,/ Viaţa mea de la începutul nebănuit, până la sfârşitul ei/ Până atunci când zorile şi amurgurile nu vor mai fi/ Peste fructul văzduhului; până atunci/ Când izvoarele sângelui vor seca şi ne vor/ Împrăştia în cele patru vânturi însetate de moarte*", sau: „*Cred că plouă undeva dedesupt, dacă noaptea mă vâră în ea/ Şi din arcul ochilor îmi curg lacrimi*" (*Străbuna*), ori coborârea în înălţimea poeziei, din *Eumene*: „*Voi coborî bolnav în cerul tîu-/ În templul tău*.". „Mitul poeziei – va scrie Lucian Raicu – ca demnitate unică a fiinţei ameninţate de destrămare, se ridică până la accente de orgoliu metafizic, de fericire cosmică"[5]

Bachelard identifică în urcarea în casa-cuvânt un semn al retragerii, faţă de coborâşul în pivniţă ori în beci echivalent cu visarea, cu pierderea prin coridoare îndepărtate ale unei etimologii secrete, „căutând comori care nu pot fi găsite în cuvinte"[6]. Atitudinea predilectă în poezia lui Stelaru va fi de auto-cenzurare, autocontrol, de apropriere a mitului Geniului, în care crede sincer, la fel ca şi într-o poetică de ciudată mixtură de sorginte clasică şi romantică. Reacţia, chiar dacă atipică faţă de cea a confraţilor de la „Albatros", este felul extrem de personal de a se revolta faţă de aceeaşi realitate, un „veac [...] bătrân şi putred", care, „va muri lamentabil în curând", după profeţia lui Geo Dumitrescu sau în care C. Tonegaru va rămâne „o stea exilată din constelaţii somptuoase, străluciri şi renume". Strategia poetului este refugiul din faţa unei realităţi ostile, incompatibilă cu arta, în turnul ei de fildeş. Pe măsură ce

[4] Cf. Gaston Bachelarad, *op. cit*., p. 54
[5] Lucian Raicu, *op. cit*., p. 19
[6] Gaston Bachelard, *op. cit*., p. 188

meschinăria ori sărăcia, materială ori spirituală cresc, subiectivitatea hiper-sensibilă a poetului se va proteja, încercuidu-se în mitul aurit al Geniului, al poetului ales, ajungându-se, astfel, la o adevărată „retorică a marginalizării”[7]. Stăruinţa lamentaţiilor, ca şi supralicitarea statului ales vor duce, inevitabil, la un discurs în tuşe prea groase, repetitive. Pe de altă parte, că poetul e teatral, o ştie şi el, dar mai ştie şi mai crede că marea poezie merită şi îşi cere chiar, ca o condiţie esenţială a existenţei sale, o retorică gravă şi sobră. Dacă Geniul este ipostaza înaltă, fericită în autoiluzionarea sa inocentă („*Eu, apă înflorită, astru,/ Am unduiri de zeu*”), la capătul inferior al proiecţiei de sine se va afla Damnatul şi „gesticulaţia sa teatrală, mizeria, decăderea, fizică şi morală”: „*Dimitrie Stelaru, noul Cristos/ Se va ridica lângă tine, rănit,/ Scuipat, bătut, alungat,/ Profeţind: «prea târziu -/ Prea târziu – Prea târziu, vierme golit»/ Drumul lui a fost uns/ Cu otravă şi noroi./ Prietenul Iuda l-a iubit îndeajuns/ Şi azi aşteaptă, în umbra lui, strigoi:/ «Doamne, Stelaru, Cristoase,/ Sub banca din parc mai e loc/ Şi pentru obositele tale oase»”* (*Prea târziu*). Vajnica mască a poetului blestemat, damnat e strategia de apărare a timidităţii şi-a delicateţii, iar poetul pare să-şi fie, jucându-şi propriul rol, autosuficient, alteptând sigur de el recunoaşterea ce va să vină peste secole.

„Singurul limbaj de care e capabil este, în exclusivitate, cel al propriilor poezii. Nici nu are cum fi avertizat sau «conştient» de derogarea săvârşită, de contravenţia continuă în care fiinţează. Această permanentă abatere nu reprezintă, la Dimitrie Stelaru, ca la atâţia alţii, o «perversitate», ci un mod foarte firesc de a se manifesta, de a fi, de a vorbi, în afara căruia el ar fi redus la muţenia desăvârşită, la inexistenţă”[8]. Aşadar, limbajul oracular, ales al Poeziei este singurul de care e capabil Stelaru, cel puţin în prima etapă a creaţiei sale, un limbaj cultivat dintr-o dublă raţiune: pe de o parte, el oferă o imagine compensatorie, mitul Poetului, al Geniului fiind necesar reprezentării poetului unui univers poetic mizer şi meschin, ca şi poetului boem prin excelenţă. Pe de altă parte, alegerea obstinată a aceloraşi imagini, fie din registrul înalt, pur, imaculat al poeziei, în izotopiile stelei, cerului, copacului, fie din cel mundan, al mizeriei şi-al degrădării, indică spre un alt timp de modernitate la Dimitrie Stelaru. Acolo unde un Geo Dumitrescu se va lamenta, ireverenţios, de „*fleacuri ritmate*”, de atitudinea clasică de a-ţi face „*din toate nimicurile întrebări*”, infuzându-şi poezia cu o doză sănătoasă de limbaj cotidina, Dimitrie Stelaru va alege să protesteze altfel la absurdul momentului istoric şi la criza în care avangarda aruncase limbajul poetic, reîntorcându-se, deşi el nu le părăsise niciodată, la formele consacrate, recunoscute. Nesiguranţa, absurdul sunt puse faţă în faţă cu absolutul artei, în care Stelaru crede cu sinceritate şi cu obstinaţie. Acolo se va afla şi protestul şi evadarea sa, în verticalul ideilor absolute, al valorilor nealterate de crize sociale, politice ori estetice. Imensitatea, stelară de obicei, este pentru poet cucerirea adevăratei intimităţi[9]. Poezia sa nu trăieşte din amintiri, din emoţii ori sentimente sau din evenimente ale mundanului. Ea se hrăneşte din extazul imensităţii, ale proiecţiei conştiente într-un înalt al frumosului absolut, al poeziei. Litania repetitivă a poetului are astfel darul de a-l transforma, după expresia lui Lucian Raicu, într-un mistic al poeziei.

Bibliografie

Stelaru, Dimitrie, *Nemoarte*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968

Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, Cuvânt înainte de Lucian Raicu, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969

Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, translated from the French bz Maria Jolas, with a new Foreword bz John R. Stilgoe, Beacon Press, Boston,1994

[7] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006, p. 204
[8] Lucian Raicu, *op. cit*., p. 14
[9] Cf. Gaston Bachelard: „Grandoarea creşte în lume odată cu adâncirea intimităţii”, *op.cit.*, p. 8

Boldea, Iulia, *Simbolism, modernism, tradiţionalism, avangardă*, Editura „AULA”, Braşov, 2002

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972

Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968

Manu, Emil, *Eseu despre generaţia războiului*, Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Petroveanu, Mihail, *Traiectorii lirice*, Cartea Românească, Bucureşti, 1974

Piru, Alexandru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Editura pentru literaură, Bucureşti, 1968

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006.

Raicu, Lucian, „Poezia lui Dimitrie Stelaru”, studiu introductiv la Stelaru, Dimitrie, *Mare incognitum*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1969

Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, Vol. IV, Cu un „Argument” de Nicolae Manolescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1990

Streinu, Vladimir. *Poezie şi poeţi români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.

NICOLETA POPA BLANARIU
"Vasile Alecsandri" University of Bacău

I.L. CARAGIALE, «LE PLUS GRAND DES AUTEURS DRAMATIQUES INCONNUS». LA NEF DES FOUS ET LE MONDE À L'ENVERS

Abstract: Dans la littérature européenne, il y a toute une lignée de la «folie» ambigüe, parfois lucide, censée de révéler la vérité, de faire justice, de corriger le réel. C'est la «folie» de Hamlet, du pirandellien Enrico IV, d'Alonso Quijano auto-proclamé Don Quichotte. Sous le masque, de tels héros agissent afin d'améliorer l'ordre moral du monde, et d'en tirer au jour une vérité essentielle, jalousement cachée ou malheureusement oubliée. Motif littéraire aux origines beaucoup plus anciennes que le Baroque qui l'a consacré, el gran teatro del mundo croise ainsi l'auto-fiction du fou, le plus lucide y compris, tel qu'en témoignent l'oeuvre de Shakespeare, de Cervantes, de Pirandello, et jusqu'à un certain point, de I.L. Caragiale. Chez ce dernier, il y a tout un monde à l'envers, qui, à quelques exceptions près, reste comme tel après la fin du texte; l'anarchie d'une fête des fous s'y installe à la longue. Les personnages de I.L. Caragiale défient, presque tous, soit moralement «le raisonnable», soit pathologiquement «la rationalité». Le comique y découle non seulement «du mécanique plaqué sur le vivant», mais aussi d'un soupçon de folie «plaquée» sur la raison. Notre approche est donc une relecture de la dramaturgie de I.L. Caragiale, dans la perspective d'une archéologie de l'imaginaire, plus précisément d'une (arché)typologie de la folie comme dérapage ou (prémisse de) réparation, telle que l'a déjà consacrée une longue histoire des mentalités européennes.

Keywords: «monde à l'envers», «nef des fous» (stultifera navis), (dé)raisonnable, el gran teatro del mundo, I.L. Caragiale, Michel Foucault, Năpasta [Le Malheur], D'ale carnavalului [Du carnaval], O scrisoare pierdută [Une lettre perdue].

Le destin littéraire de son compatriote et ancêtre spirituel I. L. Caragiale va conduire Eugène Ionesco à un jugement de valeur autant inhabituel chez cet apôtre de la (dé)négation généralisée que symptomatiquement «ionescien» par la contradiction sous-jacente; ainsi, à l'avis de Ionesco, clairement exprimé dans ses Notes et contre-notes, I.L. Caragiale serait ni plus ni moins que «le plus grand des auteurs dramatiques inconnus» (1966: 195). Tout à fait insolite et séduisante cette très précise hiérarchie de ce qu'on ne connaît pas ou l'on connaît assez vaguement. En fait, elle radicalise, comme une singularité inattendue chez Ionesco, son admiration sans réserve pour I.L. Caragiale qu'il assume explicitement comme l'un de ses rarissimes modèles littéraires. Dans sa bien connue Storia universale del teatro drammatico, Vito Pandolfi voit en I.L. Caragiale «un avant-poste de tout le mouvement théâtral du XIX-ième siècle», tout en approchant sa dramaturgie du style de Gogol. Sa vision du monde – dit Pandolfi – est faite d'un certain «mélange de mépris et de compassion», d'un brin de tendresse et d'un besoin aigu de jugement moral (1971: 321-323). Quelques décennies plus tard, dans un Dictionnaire du théâtre paru à Paris, et qui s'ouvre avec une introduction de Georges Banu, Alain Guillermou, professeur de roumain à l'Institut national des langues et civilisations orientales, brosse un portrait haut en couleur de I.L. Caragiale, en termes d'«existence picaresque», de sarcastique «peintre de la petite bourgeoisie», et d'«écrivain vériste» (Guillermou 2000: 153-154).

Dans l'œuvre de Caragiale, on trouve des malades imaginaires, des capricieux, des esprits tordus (comme c'est le cas du bizarre Cănuţă), des complètement fous – un vaste jardin d'espèces humaines. Un monde à l'envers, qui, à quelques exceptions près, reste comme tel après la fin du texte. En effet, Cănuţă en est une figure emblématique; lors de la commémoration, sept ans après son décès, son corps est retrouvé retourné dans le cercueil. Peux sont ceux qui peuvent se sauver de cette «nef des fous», en ayant récupéré, ne fût-ce qu'un brin de l'usage de la raison ou d'une manière d'être raisonnable. L'anarchie d'une fête des fous s'y installe à la longue.

> «S'écarter de la raison sans le savoir, parce qu'on est privé d'idées, c'est être imbécile ; s'écarter de la raison, le sachant, parce qu'on est esclave d'une passion violente, c'est être faible ; mais s'en écarter avec confiance, et avec la ferme persuasion qu'on la suit, voilà, me semble-t-il, ce qu'on appelle être fou» (Foucault 1972 : 202).

Dans ses commentaires à cette «définition» de la folie, extraite de l'Encyclopédie, Michel Foucault remplace l'ancienne opposition raison/folie – témoignant de la rigueur analytique du XVIIIe siècle – par «une opposition plus complexe et plus fuyante»: «la folie, c'est l'absence de la raison», mais le fou, bien que la raison lui devienne étrangère, continue à avoir «des images, des croyances, des raisonnements que l'on retrouve comme tels chez l'homme de raison» (Foucault 1972: 202). D'où l'alternative qu'envisage Foucault:

> »[L]a folie, c'est la raison, plus une extrême minceur négative, c'est ce qu'il y a de plus proche de la raison, et de plus irréductible ; c'est la raison affectée d'un ineffaçable indice: la Déraison» (Foucault 1972: 202).

Sans avoir l'intention de reprendre exhaustivement un sujet déjà classique, on veut juste rappeler le célèbre parallélisme manike/mantike, entre l'art de la folie et l'art divinatoire, sur lequel s'attarde Platon dans son Phaidros. Jadis, dit-il, ceux qui donnaient les noms ne pensaient point que la folie (mania) fût une chose honteuse ou répréhensible (1993: 80). Au cas contraire, ils n'auraient pas donné le nom d'art de la folie (manike) au plus noble des arts, plus précisément à l'art de prévoir l'avenir, ou de la clairvoyance (mantike). Selon Platon (1993), la folie sacrée est tout à fait estimable. C'est le cas de la prêtresse de Delphes ou de celles de Dodone, qui bien des fois, ont aidé les Grecs; tandis que guidées par la raison, à peine ont-elles fait (sic!) quelque chose de bien, voire rien. Les siècles suivants confirmeront pas une fois, comme un indice de mentalité collective, ce statut privilégié du fou sacré, et de la manike comme mantike.

Comme Foucault l'avait déjà bien remarqué, chaque époque a connu cette «double appréhension de la folie», c'est-à-dire «l'une morale, sur fond de raisonnable», et «l'autre objective et médicale, sur fond de rationalité» (1972 : 200). Les personnages de Caragiale, chacun avec son équation personnelle, défient, presque tous, soit «le raisonnable», soit «la rationalité». Ayant pour point de repère la dichotomie foucaldienne, on peut affirmer que ces personnages sont un mélange, à proportions différentes, de folie et d'esprit sain. Ou, dans les termes de Cicero de Tusculanes, ils sont atteints, la plupart, soit de insania, soit de furor. Insania a un sens «fort large» (Cicero 1886:144-145; Foucault 1972: 201), et recouvre, en grande partie, ce qu'on appelle aujourd'hui sottise, stupidité, ou tout simplement, bêtise (ce qui, selon Caragiale, c'est «quelque chose d'éternel, de même que le temps, le chaos et Dieu même»). Furor désigne le côté agressif, maladif de la folie, reconnu comme tel dans le droit romain. L'aire sémantique des deux termes serait peut-être plus claire si l'on rappelait une observation de Cicero: le sage ne souffrira jamais d'insania; mais furor peut à tout moment

troubler l'esprit du philosophe (Cicero 1886:144). A titre d'exemple, on pourrait dire que les personnages de Caragiale, tels que Farfuridi ou Brânzovenescu, (G)agamiţă Dandanache, Conu' Leonida, Ipingescu, ou encore Pristanda, présentent des symptômes d'insania. Tandis que Ion de Năpasta [Le Malheur], roué de coups, a des manifestations de furor combinées au délire mystique. Au XVIe siècle, Louise Labé, «la Belle Cordière», écrivait un Débat de folie et d'amour. L'association des deux états a une longue histoire. Des héroïnes de Caragiale, Anca de Năpasta [Le Malheur] est un mélange fascinant et quasi-invraisemblable de passion et de «folie». (Une folie lucide: elle acquiesce à un mariage stratégique, dans l'espoir de pouvoir ainsi prouver que son deuxième époux est l'assassin du premier.) Anca est le revers de Penelope; pendant une dizaine d'années, elle tisse une toile dans laquelle elle attend obstinément attraper Dragomir, son second mari. Sa folie est de l'ordre du «déraisonnable»; c'est plutôt un défi du bon sens commun, du «raisonnable» que du «rationnel». Même les personnages apparemment honorables, tels que le préfet Tipătescu, sont contaminés par la «folie» des Saturnales caragialiennes: «Fănică, t'es devenu fou?», l'apostrophe Zoe, qui n'a pas encore perdu la tête dans le désordre général.

Telle est la substance des personnages de Caragiale, un alliage instable de folie (dans les deux sens) et de raison. D'ailleurs, on pourrait trouver une alternative à la très bien connue définition bergsonienne: le comique découle non seulement «du mécanique plaqué sur le vivant», mais aussi, disons, de la folie «plaquée» sur la raison. En ce sens, un fou de renom parmi les héros (ou, plutôt, les antihéros) de Caragiale, c'est Agamiţă Dandanache, entouré de la première jusqu'à sa dernière apparition par le halo sonore des clochettes de la charrette qui l'apporte et le dépose, en tant que trouble-fête, au beau milieu de l'action et de la campagne électorale: «et les clochettes... tu sais, elles tintent terriblement, terriblement elles tintent…», se plaint constamment Dandanache; réplique caricaturale du glorieux Agamemnon des Anciens (ce que suggère aussi son prénom diminutif), ce pauvre d'esprit s'empare finalement du champ de bataille électoral. L'uniforme du bouffon de la cour française comprenait les clochettes attachées à la capuche, le bâton et le costume (Ráth-Vegh 1998). Les clochettes aient été portées d'abord en Allemagne et empruntées comme objet vestimentaire des Hongrois; «si les chroniques anciennes disent la vérité», les Hongrois rendus prisonniers lors d'une bataille avaient les habits ornés de clochettes (Ráth-Vegh 1998: 95). Les habits ainsi ornés avertissaient aussi bien, «par l'éclat de l'or, de même que par le son, attention: un noble approche, frayez chemin!» (Ráth-Vegh 1998: 95). Cette mode vestimentaire a fait des fureurs. Ses plus fanatiques admirateurs ont fait coudre sur leurs habits des centaines de clochettes, voire cinq-six cents. Mais vu que leur bruit dérangeait lors des messes, elles ont été interdites dans les églises. La clochette est ainsi passée des habits des aristocrates aux vêtements du bouffon; «par la suite, elle pouvait annoncer: attention!, le fou approche!» (Ráth-Vegh 1998: 95). De l'ancien uniforme, Dandanache a gardé, comme obsession, la clochette – emblème de la caste bouffonne à laquelle il appartient. Tout comme le fou de la cour, il se permet de dire la vérité. Sous l'apparence des tours joués par la mémoire, les permutations qu'il fait dans le triangle conjugal Zoe-Tipătescu-Trahanache, ont la saveur de grands gags; presqu'à son insu, Dandanache dévoile un état des choses sur lequel les usages imposent la discrétion absolue.

Un motif récurrent dans l'imaginaire de la Renaissance, c'est le motif de «la nef des fous» (stultifera navis) – symbole de l'existence errante de ceux qui ont perdu la raison. À l'époque, en Europe, et surtout en Allemagne, il y avait la coutume que les villes chassent de leur territoire les fous, ou certains d'entre eux. Souvent, ils étaient confiés à un groupe de pèlerins, de commerçants ou de matelots pour qu'il les porte suffisamment loin de la terre natale. Pour ceux qui étaient conduits dans la Terre Sainte, cet exil avait une double fonction: d'«exclusion» et de «guérison» à la fois, en contact avec «l'espace [...] du miracle» (Foucault 1972: 21). Il est possible que ce motif de la nef des fous ait eu comme point de départ «des navires de pèlerinage, des navires hautement symboliques d'insensés en quête de leur raison»

(Foucault 1972: 20). Chez Caragiale, une telle «nef des fous» semble être l'humanité travestie de D'ale carnavalului [Du carnaval], O scrisoare pierdută [Une lettre perdue] ou encore Năpasta [Le Malheur]. Ainsi, un mauvais vent amène le bègue Dandanache, sans scrupules dans sa ruse instinctive, du Centre en province, où il ruine tous les jeux déjà faits. Comme jadis aux fous incommodes, on lui accorde une chance à la périphérie, loin de la métropole. Là, dans la «capitale d'un département de montagne», on exige aux «piliers de l'autorité locale» qu'on l'inscrive sur les listes de vote. Le véhicule chicaneur par lequel Dandanache arrive – une charrette qui l'a bien secoué avant de le déposer au juste milieu des événements –, c'est presque le substitut symbolique d'une «nef des fous» à la Renaissance.

Ion de Năpasta [Le Malheur] arrive de loin, lui aussi. Dragomir, à la place duquel il avait passé tant d'années au bagne, tente de le convaincre de s'enfuir ensemble, de se cacher pendant une année, le temps nécessaire pour que la peine de Dragomir soit prescrite. Ion et Dragomir partant ensemble – exode dramatique, associant la victime et son bourreau. L'un déjà fou, aux rares moments de triste lucidité, l'autre au point de perdre la raison à cause de sa peur et de ses remords, tout à fait conscient que son acte criminel (extrême infamie, preuve extrême d'amour) a été cependant inutile; car Anca ne lui a jamais vraiment appartenu. La liaison tragique – presqu'une communion fraternelle, entre les deux, victime et bourreau, apparaît aussi ailleurs dans la pièce. Dans le deuxième acte, scène IV, juste après que Ion s'était précipité vers lui, prêt à le détruire, Dragomir «saisit sa tête dans les mains. Ion fit son apparition sur les derniers mots de celui-ci, descendit et mit sa main sur l'épaule de Dragomir qui se leva et resta comme foudroyé». Ensuite, Ion «regarda longuement Dragomir»:

> «Alors, Dragomir, tu es vraiment en bonne santé et sain d'esprit, et tu vivras bien … et moi, (sourire triste)… je vais mourir ainsi…. triste, frappé et fou! […].
> Dragomir (très ému): Ioane!…
> Ion: Voyons … pourquoi tu n'es pas venu dire qu'Ion n'était pas coupable… Vous avez vainement agacé Ion. […] Et Ion aurait prié la Vierge pour tes péchés…Tu vois!… tu vois (il pleure paisiblement).
> Dragomir (pleure étouffé)» [n. trad.] (Caragiale 1984: 221-222).

Une sorte d'embarcation de fous, accolade hideuse de la victime et du bourreau, c'est le mariage de Anca et Dragomir, aussi. Les noces en sont sinistres, le son des cloches a un écho funèbre. Dans les deux couples (Ion-Dragomir, Anca-Dragomir), les rôles de victime et bourreau sont interchangeables. Par rapport au début, la fin de la pièce apporte une configuration inversée. Anca arrache la confession de Dragomir, et de sa victime à lui, elle devient celle qui le punit exemplairement. En fait, entre les deux, le rapport psychologique est assez confus; à plusieurs reprises, Dragomir même se présente comme victime de la fascination fatale qu'Anca exerce sur lui: «c'est toi qui m'as détruit…», «si je ne t'avais pas connu, j'aurais été un autre homme» [n. trad.] (Caragiale 1984: 211). De plus, Anca est pour Dragomir, d'après les aveux que celui-ci fait à Gheorghe, une femme «obstinée», «une femme folle, qui m'a fait perdre la raison, moi aussi». De même, à la fin de la pièce, par sa mort, Ion réussit à incriminer Dragomir, l'homme qui avait permis qu'il porte, à la place du vrai coupable, la responsabilité d'un crime que Ion n'avait jamais commis. Le rôle du fou Ion est similaire à celui que détenait le Fou, le Niais, le Sot dans les soties et les farces médiévales; Ion s'installe au centre de la scène comme possesseur, ne fût-ce que partiellement, de la vérité; il apporte ainsi «la tromperie de la tromperie» (Foucault 1972: 24); c'est-à-dire, le rétablissement de la vérité, par une opération logique de négation de la négation. Mis à l'écart pour une certaine période (emprisonné), le marginal (le bagnard) Ion revient finalement au centre, pour précipiter la découverte de la vérité. De la même manière, dans O scrisoare pierdută [Une lettre perdue], Dandanache instaure, par sa présence, «la comédie du second

degré»; le chantage qu'exerce lui-même s'avère plus efficace que celui commis par son rival Caţavencu; et finalement, Dandanache gagne contre tous. Les jeux, initialement faits au niveau local, sont, au bout du compte, déjoués par ce dernier.

Dandanache et Ion, fous chacun à sa façon, ont le privilège de mettre en vedette la vérité: Dandanache, lorsqu'il la dit presqu'à son insu, et Ion renforçant le dévoilement de la vérité par les conséquences de sa propre mort qui accuse Dragomir. Entre le criminel et le fou, entre Dragomir et Ion, se trouve Anca qui emprunte un peu à chacun des deux. À cause d'Anca, Gheorghe, à son tour, est sur le point de devenir un criminel . Au début, lorsqu'elle pense pouvoir déterminer Gheorghe à tuer Dragomir, la vengeance d'Anca est presqu'une tentative de crime. Ainsi, parmi tous les exaspérés de la pièce, chacun ayant ses motivations (Anca obsédée par la vengeance, Gheorghe obsédé par Anca, Dragomir en proie à sa peur, aux regrets et à son échec), Ion le fou est, paradoxalement, le plus sage. Sa voie semble être sortie de la destinée humaine ordinaire. Pendant que les autres s'enfoncent dans le tourbillon des passions, dans un tragique serrement d'amour coupable, de remords et de mort, Ion s'en éloigne peu à peu, continuellement. Mis à l'écart du monde il y a des années, par son emprisonnement, ensuite revenu pour quelque temps, parmi les humains – sur commandement divin, dit-il –, Ion quitte la scène dramatiquement, en renonçant au monde et à lui-même. C'est, d'ailleurs, le sens de son dédoublement bizarre dans le deuxième acte, scène V:

> «Ion (se réveille en sursauts, tout agité) :
> […] (Attendri, vers Dragomir.) Mais regarde comme il le frappe! Mais regarde comme il donne des coups à la tête d'Ion! (en criant horrifié) A!… non!… non!… ne frappez plus! (terrifié à l'extrême.) Il va lui casser les os, il va lui feindre le crâne … Il va le tuer!… (il couvre ses yeux.) […]
> Ion (en criant): Ne touchez pas!… Ne frappez pas… Ion est mort! (Il se débat et se sauve, se précipite vers l'étalage, saisit un grand couteau et en le soulevant d'un geste fier): Ne touchez pas!… Ion s'en va voir la Vierge Marie» [n. trad.] (Caragiale 1984 : 223-224).

Et il se poignarde. Du monde trouble de la passion, Ion sort extatiquement, par la mort. Le suicide, précise-t-il, dans sa manière mystico-symbolique, est un acte de purification nécessaire:

> « Ion (boit): […] La Vierge Marie m'a dit: Enlève tes entrailles, quand le diable y entre, et jette-les au chien…
> […] Ion (en écartant de la main la petite cruche en terre cuite): Enlève tes entrailles et jette-les au chien pour qu'il cesse d'hurler…
> Ion (illuminé): […] La Vierge Marie!… c'est toi?… tu m'appelles? … attends, j'arrive, me voilà, j'arrive! (Il expire)» [n. trad.] (Caragiale 1984: 224).

Dans l'esprit des anciennes croyances européennes, nous dirions que le nom d'Ion le fou est prémonitoire. Dans la tradition populaire française, l'épilepsie est appelée «la maladie de Saint Jean» («mal caduc» ou «haut mal») (Mesnil 1997: 194). Une légende française associe le siège présomptif de la maladie, la tête, au martyre de Saint Jean Baptiste qui perd littéralement sa tête. D'ailleurs, Irodiada même aurait été frappée d'épilepsie pour avoir demandé la tête du saint (Sébillot & Kraemer, apud Mesnil 1997:194) . Ion de Năpasta [Le Malheur], roué de coups, se recommande ainsi, lors de sa première rencontre avec Anca:

> «[Ion] (bas et confidentiel): Vois-tu, je … suis fou… […] Mais ça ne me prend pas toujours…
> Anca: Et d'où ça te vient?
> Ion: Parce qu'on m'a frappé… Et quand je prends peur, cela m'arrive […]. (Il montre la voute crânienne.) J'ai un bobo là-dedans...» [n. trad.] (Caragiale 1984: 207).

Hors du monde par son statut social (bagnard) et par sa conduite d'aliéné, Ion détient une représentation idiosyncrasique et compensatoire du monde, dans laquelle le réel est redoublé en permanence par une dimension mystique. Dans les failles d'un réel discontinu, les visions sacrées du fou sont insérées comme facteur de cohérence. Ses réactions vacillent entre timidité et violence, ses hallucinations arrivent comme une crise mystique:

> «[Ion:] Ne touchez pas!… Ion va voir la Vierge Marie».
> «Ion: … Parce que moi, la mère de Dieu, je mettrai un obstacle entre les mauvaises choses et toi, et tu vas dormir, tu vas dormir…» [n. trad.] (Caragiale 1984: 224).

Dans de nombreuses traditions populaires européennes, la fête de Saint Jean en été divise l'année en deux (elle tombe près du solstice), et représente un moment de renversement de la saison; en même temps, c'est aussi le dernier moment fort du cycle des vents, associé aux manifestations de la folie (Mesnil 1997: 194). L'arrivée d'Ion est, pour Anca et Dragomir, un moment crucial; cela déclenche une crise paroxystique, qui existait de manière latente dans leur mariage depuis plus de dix ans, et qui culmine par le dévoilement inattendu de la vérité. Aux yeux d'Anca, Ion est un personnage providentiel; son apparition marque, en ce qui la concerne, un changement radical d'attitude:

> «Anca (à part): Comment cet homme est-il arrivé ici?… Toi, Vierge Marie! tu l'as guidé, tu l'as conduit sur des chemins inconnus, et tu me l'as envoyé ici pour que le doute se lève de mon chemin.…» [n. trad.] (Caragiale 1984: 208).

Anca voit dans le fou fugitif un signe du Ciel, une pièce inestimable dans le scénario de son acte de justice; tandis que pour Ion, c'est Anca elle-même qui possède la vérité dernière:

> «Ion: Quand les chiens hurlent, c'est que quelqu'un meurt… (Il hésite, elle le soutient.) […]
> Ion: Tu sais qui va mourir… C'est Ion?… Si Ion meurt, se sauve-t-il du diable?» [n. trad.] (Caragiale 1984: 208).

«Partout dans le théâtre comique de Caragiale, domine une logique du masque de carnaval»; pourtant, «les masques n'y tombent jamais» (Constantinescu 1974: 264). L'un des personnages, Nae Girimea, voulait expliquer tout ce qui se passe dans D'ale carnavalului [Du carnaval], par «une confusion, comme il arrive souvent dans les carnavals». Sauf que, tel que remarquait Ioan Constantinescu, à juste raison,

> «[l]a confusion persiste; et de surcroit, elle est consacrée comme état normal. Pas seulement dans D'ale carnavalului [Du carnaval], mais dans toutes les comédies. Le carnaval est continu [...]. Et cette continuité du carnaval est l'une des modifications auxquelles le carnavalesque est soumis dans l'œuvre du dramaturge (1974: 265).

On pourrait encore nuancer cette conclusion, par sa remise en contexte. Năpasta [Le Malheur] est, il est bien connu, le seul drame de tout le théâtre de Caragiale. Surtout, c'est sa seule pièce où les masques tombent, et en dernier lieu, le coupable est divulgué. La réplique finale d'Anca scelle le dévoilement («Mes chers amis… c'est moi qui a découvert les faits »), et continue par un dernier affrontement face à face. Les visages se contemplent alors découverts, en absence de tout masque, tandis que l'on prononce la Loi du Talion, reformulée:

«[Anca:] Dragomir, regarde-moi (il la regarde): à tout méfait, son châtiment, et malheur au malheur!» (Caragiale 1984: 230).

Le rideau voile le côté tragique de cet aveu. Pourtant, la fin y est étymologiquement «apocalyptique», dans cette seule pièce de Caragiale où le carnaval, le mensonge du masque, ne s'étend pas à n'en plus finir.

On reconnaît, une fois de plus, «la rationalité du contenu, dans le mouvement même par lequel se dénonce ce qu'il y a de déraisonnable dans sa manifestation» (Foucault 1972: 203). Anca de Caragiale s'apparente ainsi à toute une lignée littéraire de la «folie» lucide, stratégique, censée de révéler la vérité, de faire justice, de corriger donc le réel, là où la raison s'avère aveugle et impuissante. C'est la «folie» offensive et défensive à la fois, de Hamlet, du pirandellien Enrico IV, d'Alonso Quijano qui s'invente lui-même sous le nom de Don Quichotte, le fou visionnaire. Sous le masque, de tels héros agissent afin d'améliorer l'ordre moral du monde, et d'en tirer au jour une vérité essentielle, jalousement cachée ou malheureusement oubliée. Motif littéraire aux origines beaucoup plus anciennes que le Baroque qui l'a consacré, el gran teatro del mundo croise ainsi, pendant les quatre-cinq siècles derniers, l'autofiction du fou, le plus lucide y compris, tel qu'en témoignent l'oeuvre de Shakespeare, de Cervantes, de Pirandello, et jusqu'à un certain point, de I.L. Caragiale.

Bibliographie d'ouvrages cités

Bergson, Henri, Le Rire. Essai sur la signification du comique, Paris: Éditions Alcan, 1924.

Caragiale, I.L., Teatru, Timişoara: Facla, 1984.

Cicero, Tusculan disputations (Book III, § 5. Distinction between "insanity" and "madness"), traduction en anglais, introduction et notes par Andrew P. Body, Boston: Little, Brown, and company, 1886.

Constantinescu, Ioan, Caragiale şi începuturile teatrului european modern, Bucureşti: Minerva, 1974.

Foucault, Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Paris: Gallimard, 1972.

Guillermou, Alain, «Caragiale, Ion Luca (1852-1912)», in Dictionnaire du théâtre, introduction par Georges Banu, Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 2000, pp. 153-154.

Ionesco, Eugène, «Portraits», in Notes et contre-notes, Paris: Gallimard, 1966, pp. 195- 203.

Mesnil, Mariane, Etnologul, între şarpe şi balaur; Mesnil, Marianne et Assia Popova, Eseuri de mitologie balcanică, traduction par Ioana Bot et Ana Mihăilescu, avec une préface de Paul H. Stahl, Bucureşti: Paideia, 1997.

Pandolfi, Vito, Storia universale del teatro drammatico, Turin: Unione Tipografico, 1964.

Pandolfi, Vito, «Caragiale şi teatrul românesc», in Istoria teatrului universal, vol. III, traduction de l'italien et notes par Lia Busuioceanu et Oana Busuioceanu, Bucureşti: Meridiane, 1971, pp. 321- 323.

Platon, Phaidros, traduction, préface et notes de Gabriel Liiceanu, Bucureşti: Humanitas, 1993.

Popa Blanariu, Nicoleta, „Mentalitate şi imaginar literar: «nebunii» lui Caragiale şi lumea pe dos", in Studii şi cercetări ştiinţifice, seria filologie, no. 13, 2003, pp. 41 – 54.

Ráth-Vegh, István, Sărbătoarea nebunilor, traduction par Doina Tudoran, avec une préface de Mihaela Mîrţu, Iaşi: Institutul European, 1998.

LIST OF AUTHORS

AL. CISTELECAN, Prof., PhD, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Iulian BOLDEA, Prof., PhD, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Gheorghe GLODEANU, Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare North University Center
Dorin ŞTEFĂNESCU, Asoc. Prof., PhD, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Nicoleta SĂLCUDEANU, Scientific Researcher, PhD, "Gh. Şincai" Institute for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureş
Luminiţa CHIOREAN, Assoc. Prof., PhD, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
ALBERT-LORINCZ Eniko, Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca
Csanad ALBERT-LORINCZ, Attorney at law, Cluj Bar, Associate assistant lecturer, „Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca
Ana Valeria GORCEA (STOICA), PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Bianca CRUCIU, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Ana-Maria PUŞCAŞU, PhD Candidate, West University of Timişoara
Anca NEMEŞ, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Elena Mihaela ANDREI, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Ioana ŞTEFAN, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Elena LAZĂR (BURLACU), PhD Candidate, , „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Oana Alexandra ALEXA, PhD candidate, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iaşi
Elena Rodica OPRAN, Assist., PhD, University of Craiova
Eugenia Zgreabăn, PhD Candidate, University of Piteşti
Nagy Imola Katalin, Assist. Prof., Sapientia University of Transylvania, Târgu-Mureş
Miruna Mădălina TRANDAFIR, PhD, Postdoctoral Researcher, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Corina BOZEDEAN, Assist. Prof., PhD, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Dumitru-Mircea BUDA, Assist. Prof., „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Nicolae MELINESCU, Assist. Prof., PhD, „Andrei Şaguna" University, Constanţa
Adriana TEODORESCU, PhD, Postdoctoral Researcher, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
George MOTROC, PhD Candidate, University of Bucharest
Radu ROMÎNAŞU, Assist. Prof., PhD, University of Oradea
Anamaria ŞTEFAN (PAPUC), PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Simona FORTIN, Assist, PhD Candidate, University of Bucharest
Simona ŞOVA, PhD Candidate, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Liliana DIACONU, PhD Candidate, University of Bucharest
Oana STRUGARU, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava
MAROSFŐI Enikő, PhD Candidate, "Petru Maior" University of Târgu-Mureş
Petronela-Gabriela ŢEBREAN, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Roxana Elena DONCU, Assist., PhD, University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila", Bucharest
Elena TÎRZIMAN, Assoc. Prof., PhD, University of Bucharest

Anca-Mariana PEGULESCU, PhD, Ministry of National Education
Adriana CÎTEIA, Assist. Prof., PhD, „Ovidius" University of Constanţa
Stanca-Ioana BUCUR, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Maria TERTECI, PhD Candidate, West University of Timişoara
Cosmina CRISTESCU, PhD, „Transilvania" University of Braşov
Alina BĂRBUŢĂ NEGRU, PhD Candidate, "Ştefan cel Mare" University of Suceava
Daniela MOLDOVEANU, Assist. Prof., PhD, The University of South-East Europe *Lumina*
Diana GRADU, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Dorina Maria PAŞCA, Assoc. Prof., PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş
Iuliana MIU, PhD Candidate, University of Bucharest
Marinela Ionela OPREA, PhD Candidate, University of Bucharest
Lucian-Vasile SZABO, Assist. Prof., PhD, West University of Timişoara
Florina-Maria BĂCILĂ, Assist. Prof., PhD, West University of Timişoara
Maria VÂTCĂ, PhD Candidate, West University of Timişoara
Gabriela NECŞULESCU PANU, PhD Candidate, West University of Timişoara
Marius ÎNSURĂŢELU, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Mihaela-Adelina CHISĂR-VIZIRU, PhD Candidate, West University of Timişoara
Ştefania Maria CUSTURA, Assist. Prof., PhD, Sapientia University of Transylvania, Miercurea-Ciuc
Adela MARINCU, PhD Candidate, West University of Timişoara
Igor URSENCO, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Valeria CIOATĂ, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Ioan GHEORGHIŞOR, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Adrian Petre POPESCU, PhD, „Transilvania" University of Braşov
Sorin Valer RUSSU, Researcher, PhD, The Center for Greco-Catholic Studies, Blaj, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca
Olga GRĂDINARU, PhD Candidate, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca
Andreea Oana OPREA, PhD Candidate, „Transilvania" University of Braşov
Luiza MARINESCU, Associate Professor, PhD, „Spiru Haret" University, Bucharest
Diana PRESADĂ, Assist. Prof., PhD, *Petroleum-Gas* University of Ploieşti
Larisa STÎLPEANU, PhD Candidate, „Transilvania" University of Braşov
Lavinia HULEA, Assistant, PhD, University of Petroşani
Ionel Valentin DEDU, PhD Candidate, West University of Timişoara
Simona Nicoleta STAICU, Assist. Prof., PhD, "Victor Babeş" University of Medicine, Timişoara
Nicoleta Doina POP (POCAN), PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Simona BADER, Assist., PhD Candidate, West University of Timişoara
Dorina Nela TRIFU, PhD Candidate, University of Bucharest
SZABÓ Zsolt, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Erika Mária TÓDOR, Associate Prof., PhD, Sapientia University of Transylvania, Miercurea-Ciuc
Radu Pavel GHEO, PhD Candidate, West University of Timişoara
Mircea ARDELEANU, Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu
Cristina SCARLAT, Post-doctoral researcher, PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Claudia CREŢU (VALŞOBAN), PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Simona Jeanina CACUCI, PhD Candidate, University of Oradea

Ioana Paula PETRUŢIU, PhD Candidate, University of Oradea
Serenela GHIŢEANU, Associate Prof., *Petroleum-Gas* University of Ploieşti
Elena Monica BACIU, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Antonina Silvia FRANDEŞ ANDONE, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Ruxandra PETROVICI, Assist. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi
Diana Maria DAN, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Lucian-Nicu RĂDĂŞAN, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Roxana PATRAŞ, Post-PhD Fellow, Romanian Academy – Iaşi Branch
Andreea SÂNCELEAN, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Alin Cristian SCRIDON, Post-PhD Fellow, West University of Timişoara
Ruxandra Lucia ŞOPTEREAN (STRETE), PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Steluţa COCULESCU, Associate Prof., PhD*, Petroleum-Gas* University of Ploieşti
Alina Marieta RUCĂREANU (MONAHIA ALEXANDRA), PhD Candidate, University of Bucharest
Ramona-Ionela TĂNASE, PhD Candidate, University of Bucharest
PUSKÁS-BAJKÓ Albina, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Susana Monica TAPODI, Associate Prof., Sapientia University of Transylvania, Miercurea-Ciuc
Dumitriţa Florina TODORAN (POP), PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Ştefan VLĂDUŢESCU, Associate Prof., PhD, University of Craiova
Ioana Mihaela VULTUR, PhD Candidate, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Lidia GHIULAI, PhD Candidate, University of Oradea
Veronica ZAHARAGIU, PhD, „Petru Maior" University, Tîrgu Mureş
Nicoleta Popa BLANARIU, PhD Candidate, "Vasile Alecsandri" University, Bacău